اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت

ڈاکٹر عنوان چشتی

عتیق فکری

اُردو شاعری میں

جدیدّیت کی روایت

اُردو شاعری میں

جدیدیّت کی روایت

ڈاکٹر عنوان چشتی

ناشر
تخلیق مرکز ۳۲ اے شاہ عالم گیٹ لاہور

ناشر محمد اکرم
تخلیق مرکز ۳۳- اے شاہ عالم گیٹ لاہور

مطبع شرکت پرنٹنگ پریس لاہور

قیمت ۳۵/= روپے

فہرست

اردو شاعری میں
جدیدیت کی روایت

موضوع کی طرف

دیباچہ

زندگی کی طرح فن بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ جس کے دو پہلو ہیں۔ روایت اور تجربہ۔ بعض نقاد روایت پر تجربے کو اور بعض تجربے پر روایت کو فوقیت دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ روایت اور تجربہ دونوں اپنی اپنی جگہ اہم ہیں۔ روایت تجربے کی حریف ہے نہ تجربہ روایت کا مخالف۔ یہ حقیقت کے دو رخ ہیں۔ جن میں بظاہر تضاد مگر بہ باطن تعلق ہے۔ روایت اور تجربے میں وہی ربط ہے جو ماضی اور حال میں ہے۔ روایت کے اقرار کے لیے تجربہ کا انکار ضروری نہیں۔ اسی طرح تجربے کی تصدیق کے لیے روایت کی تکذیب لازمی نہیں۔ اب تک "جدیدیت" کو دو قسم کے نقاد ملے ہیں۔ ایک جدیدیت کے "طرفدار" دوسرے جدیدیت سے "بیزار"۔ ان میں سے پہلے گروہ کے نقاد "جدیدیت" کو روایت کا حریف بنا کر پیش کرتے ہیں۔ وہ حال کے نشے میں ماضی کو بھول گئے ہیں۔ دوسرے گروہ کے نقاد جدیدیت کو مشتبہ قرار دے کر اور روایت پر اصرار کرتے ہیں۔ جس کے نتیجہ میں موجودہ ادبی افق پر سیکڑوں متضاد رنگ ایک دوسرے

کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں اور جدیدیت کا منظر نامہ "محشرِ ابہام" بن کر رہ گیا ہے۔ زیرِ نظر تصنیف "اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت"، ان دونوں انتہا پسند نظریوں سے صرفِ نظر کر کے جدیدیت کو روایت کے نامیاتی تسلسل اور شعری جمالیات کے تناظر میں سمجھنے کی ایک کوشش ہے۔

فن کی طرح روایت بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ جس کی دو سطحیں ہیں۔ ایک شعری جمالیات کی اور دوسری فکری و جذباتی معنویت کی سطح۔ شعری جمالیات کے دائرے میں زبان، زبان کی مختلف شکلیں (مفرد اور مرکب الفاظ، تراکیب، تشبیہہ، استعارہ، پیکر، علامت، اسطور، تمثیلی اشارے، تلمیح وغیرہ) تکنیک، اسلوب، بُنت اور ہیئت تو شامل ہے ہی۔ اس میں تخلیقی عمل کے وہ تمام پُراسرار گوشے، داخلی اور خارجی رشتے اور حسن و آرائش کے تمام ذریعے بھی شامل ہیں، جن سے فن میں جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور "معنویت"، کو فنکارانہ جمال حاصل ہوتا ہے۔ فکری و جذباتی معنویت کے دائرے میں افکار و اقدار، نیز جذبہ و خیال کی ہر جہت اور ہر رنگ شامل ہے۔ چونکہ فکری و جذباتی معنویت بھی شعری جمالیات کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ اس لیے ادب، خاص طور پر شاعری کے مطالعہ میں شعری جمالیات کی زبردست اہمیت ہے۔ وہ نقاد جو فن، تخلیق اور اس کی مخصوص جمالیات کو نظرانداز کر کے اپنی تنقید کا آئینہ خانہ سجاتے ہیں۔ وہ خواہ کتنا ہی حسین ہو مگر ادب اور شاعری کا سچا آئینہ خانہ نہیں ہوتا۔ "جدیدیت کی روایت"، میں شعری جمالیات کو بنیاد بنا کر تجزیہ کیا گیا ہے اور سچی جدیدیت کی توثیق نیز جعلی جدیدیت کی نشاندہی کی گئی ہے۔

اس کتاب میں از اول تا آخر ایک مخصوص مگر متوازن اندازِ نظر کارفرما ہے، جو مختلف ابواب کو ربط و تسلسل کی ایک لڑی میں پروتا ہے۔ پہلا باب

"جدیدیت، روایت کا تخلیقی اظہار" نظریاتی ہے۔ دوسرا باب قدیم شاعری: روایت اور تجربے کی نوعیت: پس منظر فراہم کرتا ہے۔ تیسرا باب جدید اردو گیت: تشکیل سے تکمیل تک۔ چوتھا باب جدید اردو نظم: وضاحت سے رمزیت تک۔ پانچواں باب جدید اردو غزل: عروضی آزادی سے پابندی تک۔ چھٹا باب جدید اردو غزل، لسانی تجربے سے تخلیقی حرکیت تک۔ ساتواں باب نثری نظم: شعریت سے نثریت تک ہے۔ یہ حصہ جدیدیت کا اصل منظرنامہ ہے۔ ان ابواب میں تحقیقی اور تجرباتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں جدیدیت کی انفرادیت اور اس کی بنیادی خصوصیات سے بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب میں ہلکا سا تاریخی تسلسل ہے۔ لیکن یہ جدیدیت کی تاریخ نہیں۔ اس لیے ضروری نہیں کہ اس میں ہر شاعر کا ذکرِ خیر ملے۔ چونکہ میں نے روایت کے نامیاتی تسلسل اور شعری جمالیات کے تناظر میں "جدیدیت" کا تجزیہ کیا ہے۔ اس لیے جو چیز اس کسوٹی پر کھری ثابت ہوئی اس کو لے لیا خواہ وہ "غیر معروف شاعر" کی ہی کیوں نہ ہو اور جو چیز اس معیار پر پوری نہیں اتری اس کو چھوڑ دیا۔ خواہ وہ کسی "شہرت یافتہ" جدید شاعر کی ہی کیوں نہ ہو۔ اسی طرح میں نے "جدیدیت" کے محدود تصور کو خیرباد کہہ کر "جدیدیت کے وسیع تر تصور" کو پیش کیا ہے۔ چنانچہ اس میں بعض ایسے فنکاروں کی تخلیقات سے بھی بحث کی گئی ہے جو بعض حلقوں میں "غیر جدید" خیال کیے جاتے ہیں۔ لیکن میری نگاہ میں ان کے یہاں جدیدیت کی خصوصیات ملتی ہیں۔ آٹھواں باب "ماحصل: ماضی سے مستقبل تک" ہے۔ جس میں خلاصۂ بحث اور نتائج پیش کیے گئے ہیں۔

عنوان چشتی

۱

جدیدیت

روایت کا تخلیقی اظہار

شاعری جمالیاتی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا پر آہنگ لسانی اظہار ہے۔ جس میں فکری معنویت بھی شامل ہے۔ اس لیے فن سے مسرت کے ذریعے بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ وہ نقاد جو فن کے بنیادی تقاضوں اور اُس کے نامیاتی تسلسل کو نظر انداز کر کے اپنی تنقید کا آئینہ خانہ سجاتے ہیں، وہ فن کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ہر تخلیق اپنے فنکار، ماحول اور ذریعۂ اظہار کے تصادم اور انضمام سے جنم لیتی ہے۔ جس میں فن کی بنیادی اقدار کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ فن میں یوں بھی محرکاتی عناصر مفقود ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ادراکی عناصر وجود میں آجاتے ہیں۔ پھر وہ ادراک، جو تخلیق کا خام مواد ہوتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک ایسے وجدان کی تشکیل کرتا ہے، جو اس کو "غیر شاعر" سے ممتاز کرتا ہے۔ تخلیقی عمل کے اس پُر اسرار سفر میں، تخلیق کا خام مواد انفرادی اور اجتماعی لاشعور سے رنگ روپ حاصل کرتا اور شعور کی سطح پر قابلِ فہم صورت یعنی شعری ہیئت (تخلیق) کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ تخلیق کی ہر جہت اور ہر پرت تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت سے وابستہ تو ہوتی ہی ہے۔ اس کا خارجی ظہور بھی ہوتی ہے۔

یہ "خارجی ظہور" فن اور ادب کی بعض بنیادی روایات اور تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ ان روایات میں توسیع و تبدیلی تو ممکن ہے مگر اُن سے یکسر انحراف اور بغاوت نہیں کی جا سکتی۔ یہ روایات شعری جمالیات اور "فکری معنویت" پر مشتمل ہیں۔ ہر دَور کی شاعری میں شاعری کی جمالیاتی اور معنوی اقدار کی آمیزش ہوتی ہے۔ چوں کہ شاعری ایک فن ہے بلکہ تخلیقی فن۔ ایسا تخلیقی فن جس میں ماضی کا اتنا ہی حصّہ ہے جتنا حال کا۔ اس لیے ماضی کی ماضیت کا انکار اتنا ہی گمراہ کُن ہے جتنا حال کی حالیت سے گریز۔ چوں کہ زندگی ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ اور فن اس نامیاتی حقیقت کا مظہر۔ اس لیے فن کا عکس بھی ماضی، حال اور مستقبل کے سیّال پانی میں دیکھنا ہوگا اور ادب اور زندگی کے اس ناقابلِ شکست رشتے اور اس کی نوعیت کو سمجھنا ہوگا۔ فن کی تحسین، تعبیر اور تنقید کے لیے روایت کے اسی نامیاتی سفر کو سمجھنا ضروری ہے۔ روایت خارجی سطح پر شعری جمالیات اور داخلی سطح پر فکری معنویت پر مشتمل ہے۔ جو ہر دَور میں، اُس دَور کے مخصوص تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر اپنا رنگ روپ بدلتی رہتی ہے

روایت سے جدیدیت تک کا سفر فن اور شاعری کا طویل، مسلسل اور تخلیقی سفر ہے۔ اس میں درمیانی سنگِ میل بھی آتے ہیں۔ روایت، فن اور تجربہ کا نقطۂ آغاز ہے۔ روایت کے بعد انفرادیت کی منزل آتی ہے، انفرادیت کے بعد جدّت، اور جدّت کے بعد بغاوت کا دائرہ عمل شروع ہوتا ہے، اس طرح اگرچہ شعری تجربہ کی اساس روایت پر ہے مگر اس کو بغاوت اور اس کے بعد نئی ہیئت کی تعبیر تک کئی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ روایت کے اس پیچیدہ اور تخلیقی سفر کے ماحصل کا نام جدیدیت ہے۔

روایت کا لفظ ادبی تنقید میں دو متضاد معانی کا حامل ہے یعنی اس سے تنقیص اور تحسین دونوں مفہوم وابستہ ہیں۔ مگر دونوں صورتوں میں اس کو صفت کے طور پر برتا

جاتا ہے۔ مثلاً "روایتی شاعری"، "روایتی اسلوب" یا "روایت پرستی" کی اصطلاحیں تنقیص کے مفہوم میں مستعمل ہیں۔ اس طرح کے فقرے کہ "اقبال کی شاعری، عظیم روایتوں کے امین ہے" یا فلاں شخص عظیم انسانی روایات کا محافظ ہے۔ تحسین کا مفہوم رکھتے ہیں۔ دراصل لفظ روایت اپنی جگہ تحسین کا مفہوم رکھتا ہے نہ تنقیص کا، بلکہ اس کا مفہوم محلِ استعمال پر منحصر ہے۔ یہ محض ایک مغالطہ ہے کہ روایت کا لفظ محض "تنقیص" کا مفہوم رکھتا ہے۔

اپنے محدود تصور میں محض رسم پرستی یا بندھے ٹکے اصولوں اور اسالیب کی پیروی کو روایت کہتے ہیں۔ لیکن وسیع مفہوم میں یہ زندگی کے بہت بڑے دائرے پر محیط ہے۔ اور اس کی جڑیں ماضی کے اندھیرے میں دُور تک چلی گئی ہیں۔ اس میں مذہبی اور غیر مذہبی اعتقاد انسان کے عادات و اطوار، طور طریق، رسم و رواج، ممنوعاتِ ذہنی، تجربے اور ان کا تواتر، ردِ عمل کے انداز، غرض انسان کے ایسے تمام فکر و عمل شامل ہیں، جنھیں وہ زندگی کرنے کے فن کے لیے بار بار کام میں لاتا ہے، اور جو عام انسانوں کا معمول بن جاتے ہیں۔ جان لیونگسٹن لویز نے روایت کے دو اہم عناصر کا ذکر کیا ہے۔ جس کو اس نے قبولیت (ACCEPTANCE) اور واہمہ (ILLUSION) کا نام دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر ہر لفظ ایک آواز ہے۔ ہم ہر آواز کو ایک معنی کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔ روایت کے لیے یہ قبولیت بھی کافی نہیں۔ بلکہ معنوی طور پر کسی توہم کی قبولیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ مثلاً ایک ڈرامہ جو کسی شخص کی پوری زندگی پر مشتمل ہے۔ محض تین گھنٹے میں دکھایا جاتا ہے۔ دیکھنے والے تین گھنٹے کے وقفے کو اس کی زندگی کا کل وقت اور ڈرامہ کے واقعات کو اس کی زندگی کے کل واقعات سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں۔ کسی بات کی قبولیت کے اس انداز کو لویز نے واہمہ کی قبولیت کا نام دیا ہے۔[1]

---

[1] جون لیونگسٹن لویز: کنونشن اینڈ ریولٹ ان پوئٹری (۱۹۳۰) لندن ص ۲

یہ صورتِ حال ادب اور زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی واقع ہوتی ہے اور اسی کا نام روایت ہے۔

روایت کا سرچشمہ تہذیب و تمدن ہے اور تہذیب و تمدن سماج سے وابستہ ہے۔ اس لیے روایت پر سماج کی تحریکوں، رجحانوں، عمل اور ردِ عمل کا گہرا اثر ہوتا ہے اور روایت بھی سماج کے ارتقاء اور ابتلا سے وابستہ رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دَور کی اپنی مخصوص روایات ہوتی ہیں۔ جن پر اس عہد کے مخصوص معاشی، معاشرتی، تہذیبی، تعلیمی اور سیاسی حالات کا اثر ہوتا ہے۔ روایت قبولیت کی عام سند حاصل کر کے دو راستوں میں سے کوئی ایک اختیار کر لیتی ہے۔ ایک راستہ جمود کا ہے اور دوسرا حرکت کا۔ جو روایتیں زندگی کے دھارے سے الگ ہو جاتی ہیں وہ جامد اور مُردہ ہو جاتی ہیں اور خشک پتوں کی طرح زندگی کے درخت سے ٹوٹ کر الگ ہو جاتی ہیں۔ بعض روایتیں زندگی کے سرچشمہ سے وابستہ رہتی ہیں۔ ان میں لچک ہوتی ہے۔ ان کی بعض خارجی خصوصیات میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ مگر ان کی اصلی اور بنیادی خصوصیت زندہ رہتی ہے۔ اسی طرح مقصد کے اعتبار سے جو روایات زندگی کی بڑھتی پھیلتی حقیقت کا ساتھ دیتی ہیں، وہ مثبت اور جو زندگی کے دھارے کی مخالفت کرتی ہیں اور تعمیر سے زیادہ تخریب کرتی ہیں منفی روایات کہلاتی ہیں۔ چونکہ شاعری میں مقصدیت کا تعلق شعری جمالیات سے کم اور افکار سے زیادہ ہے۔ اس لیے منفی اور مثبت روایات کا تعلق فن کی داخلی جہت سے ہے۔ ادبی روایات کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک خارجی، دوسرا داخلی۔ خارجی پہلو میں ہیئتیں، صنعتیں، اسالیب، تراکیب، ذریعۂ اظہار وغیرہ شامل ہیں۔ داخلی پہلو میں موضوعات، افکار، اقدار اور داخلی رشتے، ماضی کا شعور اور تخلیق کے محرکات شامل ہیں۔ روایت کا خارجی پہلو محدود اور داخلی پہلو وسیع ——۔ ایلیٹ نے روایت پر بڑی دلکش بحث کی ہے۔ اس کا مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" اس وقت منظرِ عام پر آیا تھا جب ادبی و شعری

تجربات کا طوفان بہ رہا تھا۔ ایلیٹ کا خیال ہے کہ روایت وراثتی طور پر نہیں ملتی بلکہ اس کو سخت محنت سے حاصل کیا جاتا ہے۔ اس کو حاصل کرنے کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت ہے۔ تاریخی شعور کے لیے ادراک اور ماضی کی ماضیت کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہے۔

ماضی کی ماضیت کی موجودگی سے ایلیٹ کی یہ مراد ہے کہ ماضی کا سارا ادبی سرمایہ ایک ادبی کُل ہے اور وہ ربط و تسلسل کی ایک لڑی سے منسلک ہے اور زندہ ہے۔ اس کی نگاہ میں ماضی سے وابستگی اور آگاہی کی تین صورتیں ہیں (الف) ماضی کو بے سمجھے بوجھے قبول کرنا۔ (ب) ایک دو فنکاروں کا اتباع کرنا۔ (ج) کسی ایک پسندیدہ دَور کے سانچے میں خود کو ڈھال لینا۔ لیکن وہ ان تینوں راستوں کو بہت زیادہ وقعت نہیں دیتا۔ بلکہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ فنکار کو ادب و فن کی مرکزی روح اور بنیادی میلان سے آگاہ ہونا چاہیئے، اور ادب کی مکمل ذہنی لہر کو جذب کر لینا چاہیئے۔ اس کے نزدیک یہی تاریخی شعور ہے۔ جسے روایت کی آگہی کا نام دیا گیا ہے۔ اس طرح ایلیٹ نے روایت کے تصور کو ایک فلسفیانہ بنیاد فراہم کی اور وہ بنیاد ماضی کی ماضیت کی موجودگی کا متحرک شعور ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آج کی بنیاد گزرے ہوئے کل پر تھی اور آگے والے کل کی بنیاد آج پر ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں گہرا اور اٹوٹ ربط ہے۔ اس ربط اور اس کے شعور کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ماضی کو ایک جامد چیز کی طرح قبول کرنا درست نہیں۔ یہ راستہ انفعالی اور غیر تخلیقی ہے۔ بلکہ ماضی کے اثاثے کو ایک زندہ کُل کی حیثیت سے دیکھنا چاہیئے۔ روایت میں خوب اور خراب دونوں قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ شاعر کو ان عناصر کو الگ الگ کر کے دیکھنا چاہیئے اور ان عناصر کو قبول کرنا چاہیئے، جو صحت مند، لچکدار اور مثبت ہوں اور یہ تخلیقی قبولیت اس کو اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ بقول ایلیٹ

"وہ فنکار اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے حال نہیں بلکہ ماضی کا لمحہ موجود کہتے

ہیں۔ یہی نہیں بلکہ وہ اس کا عرفان بھی رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مُردہ اور کون کون سی چیزیں زندہ ہیں۔[۲]"

اس گہرے شعور کے بغیر زندہ اور مُردہ عناصر میں تمیز نہیں کی جا سکتی۔ اس لیے روایت کا دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے۔ اس میں ماضی کا شعور، حال کا عرفان اور ان دونوں کے نامیاتی ارتقا کا احساس شامل ہے۔ روایت ایک ایسی متحرک اور مسلسل لہر ہے جو ماضی حال اور مستقبل کو ایک ساتھ کڑی میں پروتی ہے۔ یہ ایک بہتا ہوا دریا ہے جو ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی طرف چلا جاتا ہے جس طرح ایک بچّے کے چہرے کے نقوش میں اس کے باپ کے خد و خال جھلکتے ہیں اور اس کے کردار اور خصوصیات میں اس کے اجداد کے کردار کی جھلک ہوتی ہے۔ اسی طرح حال میں ماضی کے عناصر کار فرما ہوتے ہیں۔ روایات میں ماضی کی ادبی بصیرت، تاریخی شعور، تخلیقی محرکات سب کچھ شامل ہے۔ یعنی روایت ماضی کو حال کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش اور ماضی کے تجربات کی روشنی میں حال کے مسائل کو حل کرنے نیز مستقبل کی تعمیر کرنے کی کاوش، سب پر مشتمل ہے۔ اس طرح روایت ایک ایسا اصول یا معمول ہے جس سے فن میں معنویت پیدا ہوتی ہے اور اس کو بعض اہم خصوصیات سے متصف کر کے ترقی دیتی ہے۔

ادبی روایت کے سلسلے میں چند اور باتیں قابلِ غور ہیں۔ ہر فنکار اپنے فنکارانہ سفر کے آغاز میں روایت کا سہارا لیتا ہے۔ اپنے خیالات کے اظہار کے سلسلے میں پہلے سے بنائے سانچے اور اپنے پیش رو فنکاروں کی پیروی کرتا ہے۔ اس کی ابتدائی تخلیقات بڑی حد تک قدیم یا معاصرین کی صدائے بازگشت ہوتی ہے۔ اس کے بعد فنکار میں ایک مخصوص اعتماد اور شعور جاگتا ہے جو اس کو محض تقلیدی ہونے سے روکتا ہے،

۲۔ ٹی۔ایس۔ ایلیٹ: سیکلٹڈ پروز (۱۹۵۸) پنگوئن بکس۔

اس کی تخلیقی صلاحیت زیادہ توانا ہو کر روایت کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک ایسا وقت آتا ہے جب فنکار کی تخلیقات میں انفرادیت کی جھلک آنے لگتی ہے۔ اس طرح ہر فنکار بیک وقت پرانا بھی ہوتا ہے اور نیا بھی۔ فنکار کتنا بھی نیا ہو اور اس کی انفرادیت کتنی ہی نمایاں ہو، وہ بُت شکن اور باغی ہی کیوں نہ ہو، روایت سے سو فیصدی دامن نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی تخلیقات میں ماضی یعنی روایت کے زندہ عناصر ضرور شامل ہوتے ہیں۔

ادبی روایات کے سلسلے میں فنکاروں میں عام طور پر تین رویے پائے جاتے ہیں۔ جنھیں (الف) روایات کو جوں کا توں اپنانے کا (ب) روایت کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھ کر ان کے منفی اور مثبت عناصر کو الگ الگ کرنے اور مثبت عناصر کو قبول کرنے کا (ج) تمام ادبی روایات سے انحراف کا رویہ۔ پہلا رویہ تقلیدی اور غیر تخلیقی ہے۔ ہر دور میں ایسے روایت پرست شاعروں کی کثیر تعداد رہی ہے۔ روایت پرستوں کے یہاں تازگی و توانائی کا فقدان ہوتا ہے۔ ان کے فن کا انحصار محض مشق و مزاولت کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ دوسرا رویہ شعوری، مگر نیم تخلیقی ہے۔ روایت کے تجزیے اور اس کے مثبت و منفی عناصر کے رد و قبول کے عمل کے دوران پرانی روایتوں کا رنگ و روغن بدل جاتا ہے۔ اس عمل سے روایت کے زندہ عناصر کو حال کی آگہی سے ہم آہنگ کیا جاتا ہے۔ اس لیے پرانی روایت میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ توسیع ہو جاتی ہے۔ اگرچہ فن میں داخلیت و خارجیت کی تقسیم اضافی ہے۔ مگر یہ توسیع داخلی سطح پر زیادہ اور خارجی سطح پر کم ہوتی ہے۔ اس کو توسیعِ روایت کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ تیسرا رویہ خالص انقلابی ہے۔ اس میں ادبی روایتوں سے یکسر انحراف اور ان کی شکست و ریخت دونوں شامل ہیں۔ پہلے رویہ کو تقلیدی، دوسرے کو تعمیری اور تیسرے کو انقلابی اور تخریبی بھی کہہ سکتے ہیں۔

روایت اور جدیدیت کے درمیان تین سنگِ میل اور ہیں۔ پہلا انفرادیت اور دوسرا جدّت اور تیسرا بغاوت کا۔ اس لیے جدیدیت کی نوعیت پر گفتگو کرنے سے پیشتر انفرادیت و جدّت اور ادبی بغاوت کے حدود و امکانات کا تعین کر لینا چاہیئے۔ شعری تخلیق میں دو قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو اس فن کی تمام قدیم و جدید تخلیقات میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں اور جو کسی تخلیق کے خارجی اور داخلی پہلوؤں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ انہیں عرفِ عام میں روایتی عناصر کہا جاتا ہے۔ بظاہر یہ عناصر غیر اہم نظر آتے ہیں، مگر یہ عناصر ہر تخلیق میں پسِ منظر، خاکے اور ربطِ باہمی کا کام کرتے ہیں۔ دوسرے وہ عناصر جو ان روایتی عناصر سے مختلف ہوتے ہیں اور کسی تخلیق کا مخصوص، بنیادی اور لازمی حصہ ہوتے ہیں اور اُس کے مزاج، تاثر، حسن، تازگی اور توانائی کو نیا انداز بخشتے ہیں۔ انہیں منفرد عناصر بھی کہہ سکتے ہیں۔ کسی فنکار کی انفرادیت کا انحصار انہیں عناصر کی بالیدگی، فراوانی اور توانائی پر ہے۔ ہر تخلیق میں دونوں قسم کے عناصر کا امتزاج ہوتا ہے۔ مگر منفرد تخلیق میں کیفیت اور کمیّت کے اعتبار سے انفرادی عناصر کی فراوانی ہوتی ہے۔

انفرادیت کا سرچشمہ کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دیے بغیر انفرادیت پر بات چیت ممکن نہیں ہو سکتی۔ کرسٹوفر کاڈول کے مطابق ہر فنکار بحیثیت فرد اپنے معاشرہ کا ایک حصہ ہوتا ہے اور زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم کار رہتا ہے۔ ماحول سے اس کے تعلق کی نوعیت دو قسم کی ہوتی ہے۔ انفعالی اور فعال۔ انفعالی نوعیت میں انسان اپنے ماحول کے جبر کا اسیر ہو جاتا ہے اور اس کے اندر تبدیلی کی خواہش مر جاتی ہے۔ فعال نوعیت میں وہ اپنے ماحول سے نبرد آزما ہو کر اس کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔ فرد اور ماحول یا سماج کی کشمکش میں انسان ماحول کو بدلتا ہے اور خود بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ اس طرح عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ دو طرفہ ہوتا ہے اور مسلسل جاری رہتا ہے۔ اسی کشمکش میں فرد کی شخصیت پروان چڑھتی ہے۔ شخصیت کے اعلیٰ اور ادنیٰ ہونے کا

انحصار اس پر ہے کہ وہ اپنے ماحول پر کس قدر مثبت یا منفی طریقہ پر اثرانداز ہوتی ہے۔
ہر فنکار کی اپنی شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے خارجی اور داخلی دو پہلو ہوتے ہیں۔ خارجی پہلو میں فنکار کا قد و قامت، چہرہ مہرہ، رفتار و گفتار، انداز و اسلوب شامل ہے۔ داخلی پہلو میں اس کا طرزِ فکر و عمل، قوتِ کار و افکار، اصول و نظریات، داخلی رجحانات نیز دیگر بہت سی خصوصیات شامل ہیں۔ شخصیت محض ظاہری وجاہت کا نام نہیں، صرف داخلی خصوصیات کا نام بھی نہیں۔ بلکہ دونوں کے حسین ترین امتزاج کا نام ہے۔ فنکار کی شخصیت کی بالیدگی اور روئیدگی سے فن میں جان پیدا ہوتی ہے فنکار کی شخصیت دوہری ہوتی ہے۔ ایک اس کی فنکارانہ اور تخلیقی شخصیت، دوسرے اس کی غیر تخلیقی شخصیت۔ فنکارانہ شخصیت میں اس کی تخلیقی صلاحیت اور طرزِ فکر و احساس کو اولین اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی صلاحیت جس درجہ کی ہوگی، فنکارانہ شخصیت بھی اسی مرتبہ کی ہوگی۔ فنکارانہ شخصیت کا معیار یہ ہے کہ وہ اپنے ماحول کے مادی تجربات کو کتنی واقفیت اور حُسن کاری سے جمالیاتی تجربہ بناتی اور اس کا فنکارانہ اظہار کرسکتی ہے؟
جو لوگ روایت کے اسیر ہوتے ہیں یا زندگی کے معمولی تجربوں سے غیر معمولی قدروں کے نایاب حسن کو اخذ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے یا زبان و بیان میں الجھ کر رہ جاتے ہیں، کمزور فنکارانہ شخصیت کے مالک ہوتے ہیں۔ فنکار اپنی شخصیت کو تمام لطافتوں اور کثافتوں کے ساتھ فن میں تحلیل کر دیتا ہے۔ فن اور شخصیت لازم و ملزوم ہیں۔ کروچے نے اسی مفہوم میں فن کو اظہارِ ذات کہا تھا۔ جو فنکار اپنی سالم شخصیت کو فن میں سموتے ہیں جس حد تک کامیاب ہوتا ہے اسی حد تک اس کے فن میں انفرادیت جلوہ گر ہوتی ہے۔
انسان کی شخصیت واضح طور پر دو قسم کی ہو سکتی ہے۔ ایک کامل شخصیت دوسری ناقص شخصیت، کامل شخصیت اپنے فکر و کار سے دوسروں پر اثرانداز ہوتی ہے اور نفسیاتی الجھنوں سے بڑی حد تک آزاد ہوتی ہے۔ کمزور اور ناقص شخصیت خود سے نفسیاتی طور پر

دست و گریباں رہتی ہے اور کوئی اہم کام کرنے سے قاصر ہوتی ہے۔ کرسٹوفر کاڈول کا خیال درست ہے کہ ہر فنکار اپنے ماحول سے اثر قبول کرتا ہے اور اس کو متاثر بھی کرتا ہے۔ اس کی شخصیت کی تشکیل میں نفسیاتی عناصر کے علاوہ بعض خارجی اسباب و محرکات کی کارفرمائی بھی ہوتی ہے۔ خارجیت کا جبر بہت شدید ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر افراد اپنے ماحول کے اسیر ہو جاتے ہیں۔ جو نامساعد حالات سے لڑتے ہیں۔ انھیں ایک طویل آزمائش اور ابتلا سے گذرنا پڑتا ہے۔ اس آویزش میں فرد کچھ کھوتا اور کچھ پاتا ہے۔ چونکہ انسان زندگی کا سب سے باشعور مظہر ہے، اس لیے وہ ماحول پر فتح پانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ اس کی فتوحات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں ادب و تہذیب کی تمام دولتیں شامل ہیں۔

فردِ سماج کا ایک حصّہ ہے۔ وہ سماج سے وابستہ بھی ہے اور اس سے علیحدہ بھی۔ علیحدہ اس لیے ہے کہ۔ ہر فرد کی اپنی جداگانہ شخصیت ہوتی ہے۔ فکر و احساس کے اپنے طریقے اور فکر و عمل کے اپنے پیمانے ہوتے ہیں۔ وابستہ اس لیے کہ ہر فرد سماج ہی میں رہتا ہے اور جزو کی حیثیت سے کُل کی تشکیل کرتا ہے۔ سماج کا ڈھانچہ معاشی نظام سے وابستہ ہے۔ پیداوار اور طریقۂ پیداوار کی تبدیلیوں سے سماج کے ایک انگ کی حیثیت سے فرد سماجی تبدیلیوں کا مظہر ہے۔ فرد کے رجحانات عقائد اور اعمال نجی ہوتے ہوئے بھی سماج کے مجموعی عقائد اور اعمال کا ہی حصّہ ہوتے ہیں۔ اس لیے کرسٹوفر کاڈول نے ٹھیک لکھا ہے کہ:

"فن سماج کی اسی طرح تخلیق ہے۔ جس طرح کوئی موتی کسی سیپ کا زائیدہ ہے۔"[1]

۱۔ الیوژن اینڈ ریالٹی: (۱۹۴۷) بمبئی ص ۱

اسی طرح ہر فنکار کی تخلیق انفرادی کارنامہ ہو کر، اجتماعی آہنگ کا حصہ ہی ہوتی ہے۔

فنکار کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک انفرادی اور دوسرا اجتماعی۔ انفرادی پہلو وہ پہلو ہے جو اس کو ان مخصوص عناصر سے آراستہ کرتا ہے جو دوسروں کے حصے میں نہیں ہوتے۔ اجتماعی پہلو وہ پہلو ہے جو اس کی شخصیت کو ایسے عناصر سے مزین کرتا ہے جو سب کا مشترک سرمایہ ہوتے ہیں اور اس کے طبقاتی کردار کا تعین کرتے ہیں۔ فنکار اپنے فن میں ان دونوں پہلوؤں کی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک طرف وہ اپنے ماحول کا مطالعہ و مشاہدہ انفرادی نقطۂ نظر سے کرتا ہے اور دوسری طرف ان عقائد اور رجحانات کی روشنی میں دیکھتا ہے جو اسکے طبقاتی شعور کی دین ہوتے ہیں۔ اس طرح جب اپنے فکر و فن کی ترسیل کرتا ہے تو وہ بظاہر خالص ذاتی اور انفرادی ہوتے ہیں۔ مگر بباطن اجتماعی اور سماجی افکار و اعمال کا حصہ ہوتے ہیں۔ یہ پیشکش جتنی بھرپور اور مکمل ہوگی، شخصیت کی ترسیل بھی اتنی ہی موثر طریقے سے ہوگی۔

شخصیت کے اظہار کے نقطۂ نظر سے ادب میں کئی نظریے ہیں۔ ایک خیال یہ ہے کہ فنکار ادب کے وسیلے سے محض اپنی داخلی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی پیشکش خالص انفرادی ذاتی بلکہ لاشعوری ہوتی ہے۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ فنکار محض طبقاتی افکار و عقائد کا مبلغ ہوتا ہے، چونکہ زندگی کے کارزار میں فنکار اپنی طبقاتی وابستگی کی وجہ سے فریق ہوتا ہے۔ اس لیے وہ طبقاتی افکار کی پیشکش سے بیگانہ نہیں ہو سکتا۔

پہلا نظریہ نفسیاتی ہے۔ اس نظریہ میں شاعری کے رشتے لاشعور سے مل جاتے ہیں اور شاعری حتمی طور پر بنیادی جبلتوں کی رقص گاہ، اجتماعی لاشعوری کا اظہار یا احساسِ کمتری کو دور کرنے کا ذریعہ قرار پاتی ہے۔ دوسرا نظریہ سماجی ہے۔ اس کے تحت شاعری میں روحِ عصر کی جھلک ہی نہیں ہوتی، بلکہ وہ عصری زندگی کا مجموعی اظہار قرار پاتی ہے۔ اس سے زندگی کے دوسرے مظاہر کی طرح، ادب کی مادی بنیاد فراہم ہوتی ہے اور یہ

معاشی رشتوں اور سماجی تبدیلیوں کا آئینہ قرار پاتی ہے۔ یہ دونوں نظریے ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ دونوں کا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ فن شخصیت کی مجموعی اور موثر آواز ہوتی ہے۔ ایک ایسی آواز جو نفسیاتی عناصر اور خارجی عوامل کے سچے تال میل سے۔ فنکار کی شخصیت کے تہہ خانوں سے گذر کر شعری پیکر بنتی ہے۔

ایلیٹ اظہار ذات یا ترسیل شخصیت کا قائل نہیں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری جذبات کے آزادانہ اظہار کا نام نہیں، بلکہ جذبات سے گریز کا نام ہے۔ وہ اپنے اس اصول کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ممکن ہے کہ ایک انسان کے لیے جو تجربات اہمیت رکھتے ہوں، یہ بھی ناممکن نہیں کہ وہ شاعری میں بالکل غیر اہم ہوں یا انھیں سرے سے شاعری میں کوئی جگہ ہی نہ ملے اور شاعری میں جن تجربات کی اہمیت ہو ممکن ہے کہ عملی زندگی میں ان کا کوئی مقام نہ ہو یا بہت ہی معمولی ہو۔ ایلیٹ، کروچے کے متضاد خیال کا اظہار کرتا ہے۔ کروچے کا خیال ہے کہ انسان کا تجربہ شعری تجربہ بن سکتا ہے۔ مگر ایلیٹ شعری تجربات اور مادی تجربات میں فرق کرتا ہے۔ اس لیے وہ فن کے تاثرات اور دیگر تاثرات میں خطِ فاصل کھینچ دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مادی تجربہ اور شعری تجربہ میں فرق ہوتا ہے۔ مگر ہر شعری تجربہ مادی تجربہ سے ہی جنم لیتا ہے۔ یا اس کی اعلیٰ جمالیاتی شکل ہوتا ہے۔ شاعر بحیثیت فرد صبح سے شام تک سینکڑوں تجربوں سے دوچار ہوتا ہے۔ ان میں سے جو تجربہ شاعر کو جذباتی طور پر مشتعل کر دے وہی جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے مختصراً یہ کہ شاعر کا جذباتی تجربہ ہی جمالیاتی تجربہ ہوتا ہے، اور یہی شعری تجربہ ہے۔ ایلیٹ شعری اور غیر شعری تجربوں میں فرق کر کے فنکار کی غیر فنکارانہ اور فنکارانہ شخصیت کا فرق واضح کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جوں جوں فنکار کی معمولی یعنی غیر فنکارانہ شخصیت معدوم ہوتی جاتی ہے، ویسے ہی اس کی غیر معمولی یعنی فنکارانہ شخصیت نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اس

طرح وہ فنکار کی غیر فنکارانہ شخصیت کی نفی کر کے کہتا ہے :

"نظم ذاتی جذبات کا اظہار نہیں ہوتی بلکہ فن پارہ میں جو خیال یا جذبہ ہوتا ہے وہ غیر شخصی ہوتا ہے[۴]"

یہ غیر شخصی جذبات فرد کے جذبات نہیں بلکہ فنکار کے جذبات ہیں، جو خالص فنکارانہ اور جمالیاتی انداز کے ہیں۔ ایلیٹ نے واضح طور پر شخصی جذبات اور شعری جذبات میں بھی امتیاز کیا ہے۔ شخصی جذبات سے مراد وہی غیر فنکارانہ شخصیت کے جذبات اور شعری جذبات سے مراد فنکارانہ شخصیت کے جذبات ہیں۔ اس طرح ایلیٹ نے بظاہر شاعری کو جذبات سے گریز کا نام دیا ہے، مگر دراصل اس نے رُخ بدل کر شعری، جمالیاتی اور فنکارانہ جذبات کے اظہار کو شاعری تسلیم کیا ہے۔ ایلیٹ کا یہی نقطۂ نظر شخصیت کے سلسلے میں ہے۔ وہ فنکار کی خالص فنکارانہ شخصست کے اظہار کو شاعری تصور کرتا ہے۔

ایلیٹ فن کے جذبات اور شخصی جذبات میں فرق کرتا ہے۔ وہ عام جذبات کو غیر فنّی اور مخصوص جذبات کو فنّی تصور کرتا ہے۔ فنّی جذبات خالص جمالیاتی اور غیر ذہنی ہوتے ہیں۔ شخصیت سے گریز کا مفہوم یہ ہے کہ فنکار کو اپنی غیر فنکارانہ شخصیت کو خیر باد کہنا چاہیئے اور فنکارانہ شخصیت کی تکمیل پر زور دینا چاہیئے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ جب۔ بقول ایلیٹ، فنکار اپنی ذات کو ایسی چیز کے سپرد کر دے جو اس کی ذات سے زیادہ اہم اور قابلِ قدر ہو۔ اس طرح فن کار اپنی فنکارانہ شخصیت کی تکمیل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ نہ صرف یہ کہ قربانیٔ ذات اور اپنی شخصیت کو کسی بالاتر مقصد کے حصول کے لیے سپردگی پر زور دیتا ہے بلکہ شعور کو پروان چڑھانے، تبدیلیوں سے باخبر رہنے اور تمام شاعری کو ایک زندہ وحدت تصور کرنے پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کا مقصد

---

[۴] سیکلٹڈ پروزص

یہ ہے کہ شاعروں کو غمِ ذات کا نوحہ گر یا خارجی مظاہر کا مصور نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ اس سے بالاتر ہو کر اہم، گمبھیر اور خالص انفرادی نوعیت کے جذبات کو فن میں سمونا چاہیئے ۔ شخصیت سے گریز کا دوسرا مفہوم یہ بھی ہے کہ فنکار کی شخصیت کو تجربات اور ان کے اظہار میں مزاحم نہیں ہونا چاہیئے، بلکہ جو تجربہ جس انداز سے ذہن پر مرتسم ہو، اس کو پوری شدت، توانائی اور اصلیت کے ساتھ معرضِ وجود میں آنا چاہیئے۔ اس طرح یہ دونوں نظریے یعنی فن میں شخصیت کا اظہار اور شخصیت سے گریز شاعر کی انفرادیت کی تشکیل کے لئے بہت ضروری ہیں اور دونوں کا منطقی نتیجہ ایک ہی ہے۔

فن شخصیت کا اظہار ہو یا شخصیت سے گریز، مگر اس میں کلام نہیں کہ شخصیت ہی واسطۂ درمیانی ہے اور فن کو اس سے کسی طرح مفر نہیں۔ اس لیے فن میں فنکار کی شخصیت کے جملہ عناصر شامل ہوتے ہیں۔ تخلیقی عمل کے اولین لمحہ سے اس کے لمحۂ آخر تک فن شخصیت کے پُراسرار نہاں خانوں سے گذر ہوتا ہے اور اس میں شخصیت کا رنگ اور رس شامل ہوتا ہے۔ فنکار کا ذہن، وجدان، شعور و لاشعور، تخیل اور دوسری تمام صلاحیتیں فن کی تکمیل میں صرف ہوتی ہیں۔ اس لیے فن میں دو قسم کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ ایک خالص شخصی عناصر اور دوسرے آفاقی عناصر۔ شخصی عناصر میں ذاتی خصوصیات اور انفرادی اوصاف شامل ہوتے ہیں۔ آفاقی عناصر میں روایتوں کی بنیادی لہر، عالمگیر قدریں، اجتماعی انداز و اسالیب وغیرہ شامل ہیں۔ فن میں شخصی یا ذاتی عناصر انفرادیت پیدا کرتے ہیں۔ اس لیے انفرادیت کو شخصیت کا نقش قرار دینا صحیح ہے۔ یہ نقش جتنا نمایاں، ممتاز اور دلکش ہو گا تخلیق اتنی ہی منفرد ہو گی۔ میر کی خستگی و برشتگی، درد کی صوفیانہ آگہی، غالب کی ندرتِ تخیل اور اقبال کے سوچتے جذبے سے ان کی انفرادیت کی شناخت ہوتی ہے۔ اگرچہ انفرادیت،

مواد اور ہیئت کے حسین ترین امتزاج سے وجود میں آتی ہے۔ مگر اس کی شناخت فن کے مجموعی آہنگ اور اسلوب سے ہوتی ہے۔ بعض ایسے نئے شاعر بھی انفرادیت کی تکمیل کی طرف پیش قدمی کر رہے ہیں۔ جو روایت پرستی اور روایت شکنی دونوں سے گریز کر رہے ہیں۔

روایت اور انفرادیت کے بعد جدّت اور ادبی بغاوت پر غور کرنا ضروری ہے۔ عام طور پر جدّت کے دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ شاعری میں جدید مسائل، موضوعات، رجحانات اور عصری آگہی کو سمونا۔ دوسرے روایت کی ڈگر سے ہٹ کر نئے اسالیب و انداز کا سہارا لینا۔ مگر جدّت میں یہ دونوں مفہوم شامل ہیں۔ پہلا مفہوم جدّت کا داخلی پہلو اور دوسرا خارجی پہلو ہے۔ اس لیے ہر ایسی شاعری کو جدید شاعری کہا جا سکتا ہے، جس میں تجربے اور تازگی کی جھلک ملتی ہے اور جس میں روایت سے گریز کا احساس ہوتا ہے۔

بعض لوگ جدّت برائے جدّت کے قائل ہیں۔ ایسی جدّت بدعت ہے۔ ایسی جدّت جو موضوع، مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی سے وجود میں نہیں آتی اور شعری تجربے کے بطن سے جنم نہیں لیتی، جدّت نہیں فیشن ہے یا کچھ اور۔ بے معنی اور غیر ضروری جدّت اتنی ہی بری بات ہے جتنی روایت پرستی ——— جدّت، محض نئی چیز کا اختراع بھی نہیں ہے۔ فن کی سطح پر نئی چیزیں اس طرح وجود میں نہیں آتیں جس طرح صنعتی دنیا میں۔ شاعری چند چیزوں کو ملا کر ایک نئی چیز بنانے کا نام نہیں۔ جدّت خارجی سطح پر پرانی ہیئتوں، تکنیکوں اور اسالیب کو نئے انداز سے برتنے کا فن ہے۔ عام طور پر مانوس اشیا کو یہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ ان میں کوئی نیا اور دلکش گوشہ نہیں ہوتا۔ دراصل جدّت مانوس اشیا کے ہمدردانہ مطالعہ اور ان کے مخفی گوشوں اور

نئے امکانات کی تلاش کا نام ہے۔ مانوس چیزیں لگاتار استعمال میں آنے کی وجہ سے اپنی تازگی کھو دیتی ہیں اور اجنبی چیزیں غیر مانوس ہونے کی وجہ سے ہمارے لئے دلکش معلوم نہیں ہوتیں۔ اس لئے مانوس اشیا کے مخفی گوشوں کی نقاب کشائی ضروری ہے۔ یہ ایک دلکش عمل ہے۔ اس عمل سے ہم نئے استعجاب سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ استعجاب پرانی چیزوں میں نئے امکانات کی تلاش اور ان کے حصول سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح جدت اشیا کی روحانی آشنائی کا عمل ہے۔ اشیا کی اس روحانی آشنائی کو اپنی گرفت میں لینے اور اس کو از سرِ نو ترتیب دینے کا نام جدت ہے۔

جدت میں روایت سے گریز، مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی تلاش اور اشیا کی آشنائی کا عمل تو جدت ہے ہی۔ اس میں کسی قدر انفرادیت اور اختراع بھی شامل ہے۔ مگر دونوں میں ذرا فرق ہے۔ انفرادیت غیر روایتی عناصر کی فراوانی اور ان کی دلکش ترتیب سے ظہور میں آتی ہے۔ جدت روایتی عناصر کی نئی ترتیب اور پرانی روایتوں کے نئے امکانات کی جلوہ گری سے بھی وجود میں آسکتی ہے۔ جس طرح انفرادیت کلیتاً روایتی عناصر سے پاک نہیں ہوتی۔ جدت روایتی عناصر کو از سرِ نو منظّم کرنے میں غیر روایتی عناصر کو نہ صرف کام میں لاتی ہے بلکہ ان سے خاطر خواہ استفادہ بھی کرتی ہے۔ مگر جس طرح انفرادیت میں غیر روایتی عناصر ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح جدت میں غیر روایتی عناصر کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ مگر دونوں قسم کے عناصر اپنی اپنی حدود میں اہم ہوتے ہیں اور فن کے سفر میں روایتی عناصر کی قلب ماہیئت ہوتی ہے۔ چونکہ جدت مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے۔ اس لیے یہ عمل کسی نئی چیز کی تخلیق سے کم نہیں ہوتا۔ اختراع میں ایک نئی چیز سامنے آتی ہے اور زندگی کے ایک نئے چہرے کو سامنے لاتی ہے۔ اسی طرح مانوس اشیا کا مخفی گوشہ بھی زندگی کا ایک نیا پہلو ہوتا ہے۔ اس لیے جدت میں اختراع کی ہلکی سی جھلک بھی شامل ہے۔

مانوس اشیا کے مخفی امکانات کا انکشاف دو سطحوں پر ہو سکتا ہے۔ پہلی سطح خارجی سطح ہے۔ جس میں ہیئت، تکنیک، اسلوب اور شعری زبان شامل ہے۔ اس سطح پر قدیم سانچوں اور اظہار کے ذریعوں کے مخفی امکانات کی دریافت ہوتی ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ذریعہ کس کس نئے موضوع کو زیادہ بہتر طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ واضح رہے کہ یہ عمل محض روایتی سطح پر نہیں ہوتا بلکہ حسبِ ضرورت ہیئت و اسلوب زبان اور تکنیک میں تبدیلیاں بھی کی جاتی ہیں۔ دوسری سطح پر پرانے موضوعات اور مواد کو اس نظر سے دیکھا جاتا ہے کہ ان میں کون کون سے ایسے گوشے ہیں جن کو ابھی تک چھوا نہیں گیا ہے۔ اس طرح جدت کا عمل فن کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے مخفی گوشوں اور نئے امکانات کی دریافت کا عمل، اور اس دریافت کو نئی صورت گری بخشنے کا فن ہے۔

جدت محض سرسری تلاش کا ما حصل نہیں اس کے لیے سرگرم جستجو اور ذہنی خلاقی کی ضرورت ہے۔ کسی نئی چیز کا اختراع جتنا مشکل ہے۔ پرانی چیز کو نئی زندگی عطا کرنا اس سے زیادہ مشکل ہے۔ اس عمل کے لیے بھی فنی شعور، تخلیقی ذہن اور فنکارانہ چابکدستی کی ضرورت ہے۔ جدت کے عمل کی دو سطحیں ہیں، پہلی سطح پر فنکار پرانی چیزوں میں نئے گوشوں کی تلاش کرتا ہے اس کی حیثیت ایک مہم جو کی سی ہوتی ہے اور دوسری سطح پر وہ ان چیزوں کو مرتب کرتا ہے۔ اور اس کی حیثیت ایک صناع کی سی ہوتی ہے۔ اس لیے جدت میں جستجو اور صناعی کی خصوصیات ہوتی ہیں۔ جستجو کا حاصل استعجاب عطا کرتا ہے۔ اور صناعی کا حاصل سرخوشی۔ چنانچہ جدت استعجاب اور خوشی دونوں چیزیں عطا کرتی ہے۔ فن اسی مفہوم میں مسرت کے ذریعہ بصیرت عطا کرتا ہے۔ مختصراً یہ کہ جدت روایت کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔ مگر روایت پرستی سے انحراف کرتی ہے۔ یہ انحراف فن کی داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر ہوتا ہے۔ ایک طرف اس میں نئے موضوعات اور اسالیب شامل ہیں۔ دوسری طرف پرانے موضوعات اور اسالیب کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کے مخفی امکانات کی

دریافت اور ان کی از سرِ نو تنظیم شامل ہے۔ جو قاری کو استعجاب اور سرخوشی عطا کرتی ہے

گذشتہ سطور میں روایت سے انفرادیت اور جدت کے تعلق کی نوعیت پر غور کیا گیا ہے۔ اب روایت اور بغاوت کے رشتہ پر گفتگو کر لینی چاہیئے۔ جب مردہ روایت، اپنے غیر ضروری وجود کے لیے مُصر ہوتی ہے یا تخلیقی عمل کی راہ میں رکاوٹ بنتی ہے۔ یا اپنی فطری لچک کھو کر جامد ہو جاتی ہے۔ یا فن اور زندگی کے سرچشمہ سے جدا ہو کر تجربوں کے اظہار کی صلاحیت کھو دیتی ہے۔ یا روایت نئے تجربوں کی تجسیم کرنے میں ناکام رہتی ہے تو ادبی روایت سے بغاوت کا عمل ناگزیر بن جاتا ہے۔ جو روایت بغاوت کی زد پر آتی ہے، اس پر بغاوت کا اثر ضرور ہوتا ہے۔ کبھی کم اور کبھی زیادہ۔ جو روایتیں زندگی کے سرچشمہ سے وابستہ ہوتی ہیں وہ بغاوت کی زد پر لچک جاتی ہیں اور ٹوٹنے سے بچ جاتی ہیں۔ جو روایتیں فن اور زندگی سے علیحدہ ہو جاتی ہیں وہ بغاوت کی زد پر ٹوٹ جاتی ہیں۔ ادبی بغاوت کی نوعیت ایسی ہی ہے۔ ادبی بغاوت پرانی ہیئتوں، اسالیب، تکنیک اور زبان کے خلاف یلغار کرتی ہے اور ان کی شکست وریخت کرتی ہے۔ کسی پھٹتے ہوئے بم کی طرح بغاوت کی لاتعداد سمتیں ہوتی ہیں۔ بغاوت کا اثر موضوع و مواد سے لے کر ہیئت و اسلوب تک ہر پہلو پر ہوتا ہے۔ روایت "مذاقِ عصر" کا احترام کرتی ہے۔ مگر بغاوت "مذاقِ عصر" کی پابند نہیں ہوتی۔ روایت ماضی کی پرستش کرتی ہے اور حال میں ماضی کو جوں کا توں رکھنے پر اصرار کرتی ہے۔ بغاوت ماضی سے بے زار اور حال سے ناآسودہ ہوتی ہے۔ اس لیے بغاوت میں روایت کی شکست کا عمل لازمی طور پر شامل ہوتا ہے۔ ادبی بغاوت کی زد پر روایت کے زندہ عناصر باقی رہ جاتے ہیں اور مردہ عناصر تباہ ہو جاتے ہیں۔ بغاوت کی افادیت اور عظمت کو وہ اسباب اور محرکات متعین کرتے ہیں جنھوں نے اس کو جنم دیا ہے۔ اس لیے ہر ادبی و شعری بغاوت یکساں

اہمیت اور اثرات کی حامل نہیں ہوتی۔ وہ بغاوت جو فیشن اور فارمولے کے تحت انفرادی طور پر کی جاتی ہے، وہ "کارِ بیکاراں" سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ جیسا کہ آج کل بعض شاعروں کے یہاں نثری غزل، نثری نظم اور مہمل گوئی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ مگر وہ ادبی بغاوت جو عصری تقاضوں کے تحت وجود میں آتی ہے، دوُررس اور دیرپا ہوتی ہے۔

ادبی بغاوت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک تخریبی اور دوسرا تعمیری۔ انھیں منفی اور مثبت پہلو بھی کہہ سکتے ہیں۔ تخریبی اور منفی پہلو سے مراد شکست وریخت کا عمل ہے جس میں بغاوت اپنے سامنے آنے والی ہر چیز کو توڑ دیتی ہے۔ تعمیری اور مثبت سے مراد ایک نئی اور بہتر شے کی تشکیل و تعمیر ہے۔ اگرچہ بغاوت میں تخریبی عمل شدید اور ہمہ گیر ہوتا ہے، مگر تعمیری عمل بھی کسی نہ کسی درجہ میں ضرور جاری رہتا ہے۔ یہ دونوں عمل ساتھ ساتھ جاری رہتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ تخریبی لہر پہلے رواں ہوتی ہے اور تعمیری لہر اس کے پیچھے چلتی ہے۔ بغاوت انھیں دونوں لہروں کے عمل اور ردِعمل سے مرکب ہے۔ اس طرح بغاوت کی تخریبی لہر کو شکست و ریخت کا عمل اور اس کی تعمیری لہر کو قدیم اسالیب اور ہیئتوں کی تبدیلی اور نئی ہیئتوں کی بازیافت کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ محض تخریبی عمل بے معنی ہے۔

ادب اور زندگی میں نئے پن اور پرانے پن کا تصور اضافی ہے۔ جو چیز آج پرانی ہے وہی کل نئی تھی۔ جو چیز آج نئی ہے کل پرانی ہو جائے گی۔ قدامت اور جدیدیت کا ایک تصور یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو آج موجود ہے نئی ہے۔ مگر یہ تصور غیر منطقی ہے۔ کسی چیز کا محض موجود ہونا اس کے نئے پن کی دلیل نہیں ہو سکتا۔ دوسرا تصور یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو آج خواہ نئی ہو یا پرانی۔ جو نئے دور کے مزاج سے ہم آہنگ ہے، نئی ہے۔ بغاوت سے پہلی قسم کی چیزوں کی شکست وریخت ہوتی ہے اور دوسرے انداز کی چیزیں باقی رہ جاتی ہیں۔ اس لیے نئی چیز وہی ہے جو عصری آگہی، نئی حسیت اور نئے شعور سے متصف ہو اور نئے تقاضوں کا ساتھ دینے کی اہلیت رکھتی ہو، مگر ہر نئی چیز کچھ مدت کے بعد پرانی ہو جاتی ہے اور

پُرانی چیز بغاوت کے عمل سے از سرِ نو نئی ہو جاتی ہے۔ اس لیے بغاوت کا کام چیزوں کی شکست و ریخت ہی نہیں بلکہ ان کی قلبِ ماہیت اور پرانی چیزوں کو نئی زندگی عطا کرنا ہے جو جدید شاعر فیشن اور فارمولوں کے تحت محض پرانی روایتوں، اسالیب اور ہیئتوں سے انحراف اور انکار کرتے ہیں، وہ باغی نہیں ایڈونچرسٹ ہیں اور ادبی بغاوت کے مفہوم سے نابلد ہیں۔ بے معنی اور بے ہنگم الفاظ کے ڈھیروں کو تخلیق کا درجہ نہیں مل سکتا۔

ادبی بغاوت کی اہمیت کا اندازہ اس کے مقصد کی بلندی سے ہوتا ہے۔ یہ مقصد اعلیٰ بھی ہو سکتا ہے اور ادنیٰ بھی۔ اعلیٰ مقصد یہ ہے کہ بغاوت میں تخریب کے ساتھ تعمیر کا پہلو بھی ہو۔ ادنیٰ یہ ہے کہ اس کا مقصد محض تخریبی ہو۔ اس کے علاوہ ادبی بغاوت کا اندازہ اس کے نتائج اور اثرات سے بھی ہوتا ہے۔ جو ادبی بغاوت وقتی اور ہنگامی ہوتی ہے، اس کا دائرۂ اثر محدود اور کمزور ہوتا ہے جو ادبی بغاوت دُور رس اور ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اس کا دائرہ اثر دیرپا اور وسیع ہوتا ہے۔ انفرادی بغاوت بھی محدود ہوتی ہے۔ اس کے کے مقابلہ میں اجتماعی بغاوت بے کراں ہوتی ہے۔ جو اپنے دَور کے مخصوص حالات سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے روایت اور بغاوت میں فرق ہے جس کو تنقیدی نظر سے دیکھنا ضروری ہے اور ادبی بغاوت اور بغاوت کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔ بغاوت کی فطرت میں انتشار کی خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ محض یک طرفہ عمل نہیں، بلکہ عمل اور ردِ عمل کا ایک مسلسل عمل ہے۔ بغاوت کی ایک لہر دوسری تخریبی لہروں کو جنم دیتی ہے اور وہ تخریبی لہریں دوسری تخریبی لہروں کو جنم دیتی ہیں۔ بغاوت کا عمل فن کی دو سطحوں پر رونما ہوتا ہے۔ خارجی سطح اور داخلی سطح پر یہ عمل ایک مرکز سے چاروں طرف کو پھیلتا ہے۔ اور پھر چاروں طرف سے مرکز کی طرف پلٹتا ہے۔ اس لیے بغاوت کے عمل میں انتشار کی کیفیت گرداب کی سی ہوتی ہے اس میں شدت، طاقت، جذباتیت

کے عمل میں انتشار کی کیفیت گرداب کی سی ہوتی ہے۔ اس میں شدت، طاقت، جذباتیت اور گھن گرج ہوتی ہے۔ جس سے روایت اور اس کے عناصر کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔

بغاوت انفرادی بھی ہوتی ہے اور اجتماعی بھی۔ کسی دور میں ایک یا چند فنکار بزعم خود بغاوت کرتے اور ادبی روایات کے بتوں کو توڑتے ہیں۔ بعض دور بغاوت کے لیے سازگار ہوتا ہے۔ اس طرح انفرادی بغاوت کسی فنکار کی وہ ذاتی کوشش ہے جو وہ روایتوں کی شکست وریخت کے ذریعہ مواد و ہیئت کو اپنے فکر و فن کے تابع کرنے کے لیے کرتا ہے۔ اجتماعی بغاوت کسی دور کے باشعور فنکاروں کا ایسا فطری ردعمل ہے، جو فن کو اپنے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لیے رونما ہوتا ہے۔ جدید فنکاروں کی باغیانہ کوششیں دو طرح کی ہیں۔ پہلی محض فیشن اور فارمولے کے تحت دوسری چند باشعور شاعروں کی انفرادی کوششیں جو ان کے شعری تجربوں کے لیے ضروری نہیں تھیں۔ اگر ضروری تھیں تو اس کے لیے معقول وجہ جواز چاہیے۔ اس لیے نئے چہروں کو غور سے دیکھنا چاہیے۔ کیونکہ بہتوں نے اپنے دھڑ پر نقلی چہرے لگا رکھے ہیں۔

مختصراً اس گفتگو کا ماحصل یہ ہے کہ فن کی بنیاد روایت پر ہوتی ہے۔ کوئی فنکار خواہ کتنا ہی جدید اور منفرد ہونے کا دعویٰ کرتا ہو روایت سے یکسر بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ فن میں اجتماعی اور انفرادی عناصر ہوتے ہیں۔ انفرادی عناصر شخصیت کی دین ہوتے ہیں۔ ان میں غیر روایتی یعنی انفرادی عناصر کی فراوانی اور ان کی نئی تہذیب و ترتیب سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ جو اگرچہ مواد اور ہیئت دونوں سے جھلکتی ہے۔ مگر اس کا واضح اظہار اسلوب کی صورت میں ہوتا ہے۔ روایت میں زندہ اور مردہ عناصر ہوتے ہیں۔ زندہ عناصر کی نئی ترتیب، پرانی چیزوں میں نئے پہلوؤں کی تلاش اور ان کے مخفی امکانات کی بازیافت کے عمل کو جدت کہتے ہیں۔ انفرادیت اور جدت کے عمل سے گذر کر ادبی بغاوت کا دائرہ کار شروع ہوتا ہے۔ مردہ روایتوں کے جبر کے خلاف بغاوت کا عمل ناگزیر ہوتا ہے۔

بغاوت میں پہلی لہر تخریبی ہوتی ہے جو آگے آگے چلتی ہے۔ اس کے پیچھے دوسری تعمیری لہر آتی ہے۔ اس لیے ادبی بغاوت کا پہلا کام روایتوں کی توسیع و تبدیلی نیز شکست وریخت ہے۔ اس کے بعد نئی روایتوں کی طرح ڈالنا ہے۔ جو لوگ تاریخی تسلسل اور زندگی اور فن کے رشتہ کو پسِ پشت ڈال کر بہ زعمِ خود انفرادیت، جدّت اور بغاوت کے علمبردار بنتے ہیں، وہ روایت کے تخلیقی سفر اور فن کے سچے مزاج داں نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جدیدیت روایت سے ماورا نہیں۔ سچی جدیدیت روایت کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ وہ نقاد جو جدیدیت کو فن اور زندگی کے تعلق اور تسلسل نیز اس کی بنیادی اقدار سے الگ کر کے دیکھتے ہیں، وہ اس کو خلا میں معلّق کرتے ہیں۔ سچی جدیدیت، اپنے دور کے تمام تقاضوں کا احترام کرتی ہے۔ نئے افکار کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے۔ نئے اسالیب اور فنی سانچوں کا خیرمقدم کرتی ہے۔ اور یہ کام جمالیاتی اور معنوی دونوں سطحوں پر کرتی ہے۔ مگر روایت کے بنیادی تقاضوں کو فراموش نہیں کرتی۔ گویا سچی جدیدیت، اپنے دور کے تمام فکری و جمالیاتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ روایت کا بالیدہ، ارتقائی اور تخلیقی اظہار ہے۔ اگلا باب "قدیم اردو شاعری: روایت اور تجربے کی نوعیت" ہے۔ جس میں روایت اور تجربے کی نوعیت کو واضح کر کے اس پسِ منظر کو ابھارا ہے جس پر جدیدیت کی تصویر رقص کرتی ہے۔

۲

قدیم شاعری

روایت اور تجربے کی نوعیت

اُردو شاعری کے ابتدائی دور میں، ہندی فارسی روایات ایک دوسرے سے گلے ملتی نظر آتی ہیں۔ شعراء نے زبان، تکنیک، اسلوب، اصناف اور شعری روایات کی سطح پر دونوں زبانوں کے عناصر سے فائدہ اٹھایا ہے۔ دکنی شاعروں نے ہندی چھندوں کے ساتھ فارسی عروض، ہندی ہیئتوں کے ساتھ فارسی صنعتیں اور بعض روایات مثلاً امرد پرستی کے ساتھ ہندی روایات مثلاً عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کو قبول کیا۔ اس دور کی زبان پر بھی ہندی اور فارسی کا ملا جلا اثر نظر آتا ہے۔ مگر آگے چل کر ہندی کی طرف سے بے نیازی برتی گئی اور فارسی اصناف و اسالیب کی طرف توجہ ہو گئی۔ اس منزل پر پہنچ کر ایک طرف اردو شاعری ہندی روایات اور اسالیب سے انحراف کر رہی تھی اور دوسری طرف فارسی اصناف و اسالیب کو مثالی سمجھ کر ان کی ہو بہو تقلید کر رہی تھی۔ اس عمل کے نتیجہ میں دو نمایاں رجحانات نظر آتے ہیں۔ ایک فارسی ہیئتوں کی تکمیل کا اور دوسرا عروض و بلاغت کی روشنی میں جدت پیدا کرنے کا۔ چونکہ ۱۸۵۷ء سے پہلے ہندوستان میں کوئی ایسا معاشی و سماجی

انقلاب نہیں ملتا۔ جو زندگی کو نئے افق سے آشنا کرتا۔ اس لیے اس دور کے تہذیبی مظاہر میں بھی کوئی عظیم تبدیلی نظر نہیں آتی۔ پھر بھی ہمارے شاعروں نے اپنی اپج کا اظہار کرنے سے گریز نہیں کیا۔ اور محدود قسم کی جدّت سے کام لیا۔ یہ جدّت روایت سے بچ کر چلنے، زبان کو نئے انداز سے برتنے، اسلوب کو صیقل کرنے اور ہیئتوں میں ہلکے سے تغیر کی صورت میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ سطورِ ذیل میں ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک روایت اور جدت کا ایک مختصر سا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔ اس خاکہ میں دو رنگ ہیں۔ پہلا فارسی اصناف و اسالیب کے دائرہ کی جدّتوں کا رنگ ہے، جس میں غزل، مثنوی، مرثیہ، رباعی، مسمط اور نظم کی ہیئت کے تجربوں کے ساتھ مستزاد اور صنائع لفظی و معنوی کی جدّتیں شامل ہیں۔ دوسرا ہندی اصناف و اسالیب کا رنگ جس میں رہس اور اندر سبھا کا تجربہ ہندی اصنافِ سخن مثلاً گیت، دوہا، چوبولا، چوپائی وغیرہ اور ہندوستانی سنگیت کی دھنوں میں ڈھلی ہوئی شعری تخلیقات مثلاً ٹھمری وغیرہ کے تجربات شامل ہیں۔

غزل کی ہیئت میں تجربے

غزل کی ہیئت میں لچک نہیں۔ مطلع سے مقطع تک ہر شعر ایک ہی سانچہ میں ڈھلا ہوا ہوتا ہے۔ جس میں بحر اور قافیہ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک مثالی غزل میں مطلع، اشعار اور مقطع کا ہونا ضروری ہے۔ مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ باقی اشعار کے دونوں مصرعوں میں قوافی آتے ہیں۔ بعض غزلوں میں ردیف بھی ہوتی ہے۔ ہمارے قدیم شاعروں نے بحر و قوافی کے دائرے میں لچک پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بیشتر اردو غزلیں فارسی بحروں میں ہیں۔ ان میں بعض بحریں ہمارے مزاج سے

ہم آہنگ ہیں۔ بعض بحریں ہمارے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ ایسی بحروں میں محض قادرالکلامی اور عروض دانی کے جوہر دکھانے کے لیے غزلیں کہی گئیں۔ اسی بنا پر بعض اوزان کو پسندیدہ اور بعض کو ناپسندیدہ قرار دیا گیا ہے۔ پسندیدہ اوزان کو "مطبوع" اور ناپسندیدہ اوزان کو "نامطبوع" کہتے ہیں۔ نامطبوع اوزان میں لکھی گئی غزلوں کو کسی حد تک روایت سے انحراف کہا جاسکتا ہے۔

ارے دل کچھ انہیں تیری خبر نہیں　　　تیری چاہت میں نگوڑے اثر نہیں

(انشاؔ)

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے　　　کہ اپنے سایہ سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

(غالبؔ)

اس طرح قدما کے یہاں بعض غزلیں بحرِ طویل میں نظر آتی ہیں۔ بحرِ طویل ایک آزمائش ہے۔ اس میں ایک معمولی بات کو بھی زیادہ الفاظ میں بیان کیا جاتا ہے۔ شاعر کی قادرالکلامی اور تخلیقی قوت کا انحصار اس بات پر ہے کہ بحرِ طویل میں شاعر کس حد تک اطناب کے عیب سے بچ سکتا ہے۔

گل رخا سیم تنا مہر قدا مہ لب تر رشک در و گوہر و الماس ترے دانت ہیں مرجان
اے پری چہرہ خوش الحان دہن صاف ہے جام شکر و شیر و نبات و قدح قند ہیں دندان

(واجد علی شاہ اخترؔ)

ہوئے باندھ کے تکیہ جو گوشہ گزیں وہی ہیں گے زمانے میں اہل یقیں
کوئی سلطنت اس کو پہنچتی نہیں سر و سایۂ بال ہما کی قسم

(انشاؔ)

اُردو شاعری پر "موشحہ" اور "ریختی" شعر کی روایات کا اثر بھی دکھائی دیتا ہے۔ "موشحہ" کی تعریف کرتے ہوئے مولوی عبدالرحمن نے لکھا ہے کہ:

"جس میں شاعر مختلف الآخر اجزائے شعر بہم پہنچاتا اور سلسلہ وار پروتا چلا جاتا ہے اور کئی کئی مجموعوں کو بیت قرار دیتا ہے اور ایک ایک بیت میں کئی کئی قوافی کا التزام کرتا ہے اور اجزائے شعر کے اوزان میں کہ ہم وزن اجزا ایک خاص ترتیب سے جو ابتدا میں برتی ہے تا بہ آخر پے در پے چلے آتے ہیں۔"[1]

چونکہ "موشحہ" میں ہر مصرع میں مساوی الوزن اجزا ہوتے ہیں۔ اس لیے انہیں بڑھایا جاسکتا ہے اور ان سے بحرِ طویل کا کام لیا جاسکتا ہے۔ عبدالرحمٰن ایک رکنی شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"ایک رکنی شعر جسے اقصر الشعرا کہنا چاہیئے۔ شعرِ طویل کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں کہ کئی کئی مصرعوں پر ایک مصرع کا اطلاق کر لیا جائے۔ اس لیے یک رکنی شعر سے شعرِ طویل پیدا ہوا اور وہی "موشحات" کے تنوّع کا باعث بنا۔"[2]

اس طرح کی ایک دل چسپ چیز مصحفی کے خلاف انشا کی "ہجو در بحرِ طویل ہے۔"[3] یہ فارسی میں ایک رکن کی تکرار سے طویل ہوتی گئی ہے۔ اردو میں اس کی مثال نظیر اکبر آبادی کے یہاں ملتی ہے:

"ایک دن باغ میں جا کر، چشمِ حیرت زدہ وا کر، جامۂ صبر تباہ کر، طائرِ ہوش اڑا کر، شوق کو راہ نما کر، مرغِ نظارہ اڑا کر، دیکھیں رنگت جو چمن کی، خوبی نسرین و سمن کی، شکل غنچوں کے دہن کی، نازکی لالہ کے تن کی، تازگی گل کے

---

[1] مراۃ الشعرا (۱۹۲۲) جید برقی پریس دہلی ص ۳۶

[2] مراۃ الشعرا (۱۹۲۶) جید برقی پریس دہلی ص ۳۵

[3] محمد حسین آزاد: آبِ حیات (۱۹۶۷) اسرار کریمی پریس الہ آباد ص ۳۸۱

بدن کی۔ کشت سبزے کی ہری تھی، نہر بھی لہر بھری تھی، ہر خیاباں میں تری تھی، ڈالی ہر گل کی ہری تھی، خوش نسیمِ سحر تھی، سرو و شمشاد و صنوبر، سنبل و سوسن و عرعر، نخل میوے سے رہے بھر، نفسِ باد معنبر، در و دیوار معطر، کہیں قمری تھی مطوّق، کہیں انگور معلق، نالے بلبل کے مدقق، کہیں غوغا تی کی بق بق، اس قدر شاد ہوا دل، مثل غنچے کے کھلا دل، غم ہوا کشتہ و بسمل، شادی خاطر سے گئی مل، خرمی ہو گئی حاصل، روح بالیدہ ہو آئی، شان قدرت دی دکھائی، جان سی جان میں آئی، "باغ کیا تھا گویا اللہ نے اس باغ میں جنت کو اتارا"[۱]

اس طرح کے چھ مصرعے اور ہیں۔ ایسا لگتا ہے "گویا اللہ نے اس باغ میں جنت کو اتارا" مصرعے پر نظیرؔ نے کچھ مساوی الوزن ٹکڑوں کا اضافہ کر دیا ہے اور یہ اضافہ غالباً قوالوں کی ضرورت کے پیشِ نظر کیا ہے۔

بحرِ طویل کے برعکس قدما نے چھوٹی بحروں میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ چھوٹی بحر کی غزل میں کم سے کم الفاظ میں بڑے سے بڑے مضمون کو اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ اس میں ابہام پیدا نہ ہو بلکہ ایجاز کا حسن پیدا ہو جائے۔

بوسۂ رخ دو ہمیں　　　دل ہم اپنا دیں تمھیں
دردِ دل اپنا صنم　　　کیوں نہ ہم تجھ سے کہیں

(بہادر شاہ ظفرؔ)

اس غزل کا وزن فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن ہے۔ اس وزن کے بارے میں خواجہ تہور حسین لکھتے ہیں کہ "یہ وزن غیر مروج ہے لیکن اس سے ظفرؔ کی جدت طرازی

---

[۱] کلیاتِ نظیر اکبرآبادی (مرتبہ مولانا عبدالباری آسی) راجہ رام پریس لکھنؤ ص ۲۲

ضروری جھلکتی ہے۔ ؎۵

اگرچہ مثنوی کی بحریں حتمی طور پر طے نہیں ہیں۔ پھر بھی سات بحریں مثنوی کے لیے پسندیدہ قرار دی گئی ہیں۔ انھیں بحروں میں اردو کی بیشتر مثنویاں لکھی گئی ہیں۔ اس کثرتِ استعمال سے ان بحروں کو مثنوی کی بحریں کہا جانے لگا ہے۔ قدما نے مثنوی کی پسندیدہ بحروں میں غزلیں لکھ کر روایت سے کسی قدر انحراف کیا ہے۔ طبیعی کا مطلع ہے:

ترے ہاتھ میں شاہِ جم جام اچھو ہمنشہ بغل میں دل آرام اچھو

اس بحر کا نام متقارب مثمن مقصور / محذوف ہے اور اس کا وزن فعولن فعولن فعولن فعول ہے۔ اس بحر میں شاہ نامۂ فردوسی، بوستانِ سعدی اور مثنوی سحر البیان ہیں۔ میر کی یہ غزل اس بحر میں ہے۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

قدما نے عربی بحروں کے ساتھ ہندی بحروں کو بھی اپنایا ہے۔ اگرچہ ہندی بحریں عام نہیں ہو سکیں۔ پھر بھی سودا نے اپنے مرثیوں میں میر نے اپنی غزلوں میں اور نظیر نے اپنی نظموں میں ہندی بحروں سے کام لیا ہے۔ اس سلسلہ میں بہار[ ]اہ ظفر کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ اردو اور ہندی میں بعض بحریں مشترکہ ہیں اس لیے ہندی بحروں کی طرف نظر گئی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین اپنے مضمون "اردو ہندی عروض کے مشترکہ مقامات" میں رقم طراز ہیں:

"ہندی کے کئی چھند اردو بحروں کا نقاب پہن کر کھلم کھلا اردو شاعری میں گھس آئے"؎۶

؎۵ بہادر شاہ ظفر: فن اور شخصیت (۱۹۶۵)، اردو اکیڈمی سندھ کراچی۔ ص ۲۲۴

؎۶ ارمغان مالک (مرتبہ مجلس ارمغان مالک) (۱۹۶۸) دہلی۔ ص ۶-۵

اس ضمن میں ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں کہ:

"اردو کی ہندی بحر واقعی ایک بحر بے پایاں ہے۔" [۵۷]

"دکنی شاعری میں ابتدا میں متعدد بحریں استعمال کی گئیں اور انھیں کے جلو میں ہندی کی چوپائی اور سویّا کے چھند (اوزان) اردو میں چلے آئے جو بالترتیب ہمارے مثمن اور شانزدہ رکنی اوزان کے برابر ہیں۔" [۵۸]

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

اردو کی یہ بحر جس میں میرؔ کا مندرجہ بالا مطلع ہے۔ سویّا سے مشابہ ہے اور اس کو بحرِ متقارب میں شمار کیا جاتا ہے۔ جس کو گیان چند جین نے اردو کی ہندی بحر کہا ہے۔

بہادر شاہ ظفرؔ نے ہندی اوزان سے استفادہ کیا ہے اور ان اوزان میں بعض خوش گوار تبدیلیاں کر کے دائرۂ غزل میں وسعت اور دل کشی پیدا کی ہے۔

زلف میں بل اور کاکل پر خم پیچ کے اوپر پیچ پڑا
وہ ہوئی سرکش یہ ہوئی برہم پیچ کے اوپر پیچ پڑا

اس کا وزن فعلن فعلن فعْل فعولن فعْل فعولن فعْل فعل ہے۔ فعل فعولن کی جگہ فعلن فعلن بھی آسکتا ہے۔ اردو کی یہ بحر "منجری" سے ملتی جلتی ہے۔ منجری میں صرف ایک گرو زیادہ ہوتا ہے۔ منجری تیس ماترا کا وزن ہے۔

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نورِ جمال تھا
کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا یا خیال تھا

---

۵۷ نذر ذاکر (مرتب مجلس نذر ذاکر) ۱۹۶۸ء نئی دہلی ص $\frac{۲۵}{۵۵۷}$

۵۸ ایضاً ص $\frac{۱۴}{۵۳۶}$

یہ غزل بحرِ کامل میں ہے۔ بحر عربی میں مسدس مستعمل ہے اور فارسی میں مثمن ہندی میں "من ہنس چھند" بحر کامل مسدس کے مساوی ہے۔ بحرِ کامل مثمن کے وزن پر ہندی بحر "اگیت" (متفاعلن آٹھ بار) ہے جس کو ہرگیتکا بھی کہتے ہیں۔ ہندی اور فارسی میں یہ وزن کامل مثمن مستعمل ہے۔ مگر عربی میں مسدس ہی آتا ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی غزلوں میں اس طرح کی اور بھی بہت سی مثالیں ہیں۔

نظیرؔ نے ہندی بحر اور اس کے تنوعات کو کامیابی سے برتا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں ہولی۔ ہولی کی بہار نانک شاہ گرو۔ جنم کنہیا۔ موسمِ زمستان۔ پری کا سراپا۔ کلجگ۔ بنجارہ نامہ۔ مہادیوجی کا بیاہ۔ برہ کی آگ۔ چڑیوں کی تسبیح وغیرہ ہیں۔

شعرا نے اپنی قادر الکلامی کے جوہر دکھانے کے لیے اسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ انھوں نے بعض غزلوں کو ایسی لچک دار بحر میں لکھا کہ اس کی تقطیع کئی کئی اوزان میں ہو سکتی ہے۔ اس طرح کی جدتیں صنعت کہلاتی ہیں۔ اس لیے اگر ایک شعر کی کئی اوزان میں تقطیع ہو تو اس کو "صنعتِ متلون" کا نام دیا جاتا ہے۔ مثلاً انشاؔ کا شعر ہے

بیٹھے جہاں میں غیر سب۔ مجھ کو بلاتے ہو عبث
دل کو کڑھا کر اور بھی دل کو جلاتے ہو عبث
مفتعلن، مفاعلن، مفتعلن مفاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

یہ شعر مندرجہ بالا دو اوزان میں تقطیع ہوتا ہے۔ اردو شاعروں نے غیر مروج اوزان ہندی و اردو کی مشترکہ بحروں یا دونوں کے امتزاج سے نئے اوزان میں غزلیں لکھ کر جدت پسندی کا ثبوت دیا ہے۔ بعض شعرا نے طویل و خفیف بحروں میں طبع آزمائی کی ہے اور بعض نے صنعتِ متلون کو برتا ہے اس طرح کی جدت پسندی قادر الکلامی کا اظہار ہے۔

غزل کی ہیئت میں دوسری جدت قافیہ کے دائرہ میں نظر آتی ہے۔ اردو میں علم

قافیہ عربی و فارسی سے آیا اور غزل میں اس کا اہتمام بڑی احتیاط اور چابکدستی سے کیا جاتا رہا۔ قدما کے یہاں اگرچہ عیوبِ قوافی نظر آتے ہیں، مگر ان عیوب سے شعر کو پاک رکھنے کی تحریک بھی بڑی جاندار رہی ہے۔ استادی شاگردی کی روایت نے غزل کے شعروں سے عیوبِ قافیہ کو دور کرنے میں اہم خدمات انجام دی ہیں۔ قافیہ کے سلسلہ میں پہلی جدّت عجیب و غریب، مغلق و مشکل اور جلی قوافی کے استعمال میں نظر آتی ہے۔

تشبیہِ قامتِ موزوں مرا ہر ایک مصرع ہے
نہیں دیواں تصاویرِ حسیناں کا مرقع ہے

(ناسخ)

اس طرح بعض غزلیں مشکل زمینوں میں نظر آتی ہیں۔ ردیف اور قافیہ سے غزل کی زمین کا تعین ہوتا ہے۔ طویل ردیف اور مشکل قوافی زمین کو مشکل بناتے ہیں۔ انشا و مصحفی کے معرکوں میں ایسی مشکل زمینیں ملتی ہیں۔

سر مشک کلا ہے تیرا تو کافور کی گردن
نے موتے پری ایسے نہ یہ حور کی گردن

(مصحفی)

توڑ دوں گا خم بادۂ انگور کی گردن
رکھ دوں گا وہاں کاٹ کے ایک حور کی گردن

(انشا)

زہرہ کی جو آئی کفِ ہاروت میں انگلی
کی رشک نے جا دیدۂ ماروت میں انگلی

(مصحفی)

دیکھ اس کی پڑی خاتمِ یاقوت میں انگلی
ہاروت نے کی دیدۂ ماروت میں انگلی

(انشا)

ان مشکل زمینوں میں جب ردیف طویل ہو جاتی ہے تو شاعر کی قادر الکلامی کا مزید جوہر کھلتا ہے۔

سدا ہے اس آہ و چشم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں
نکل کے دیکھو ٹک اپنے گھر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

(شاہ نصیر)

قدما کے ذوق کی تشفی محض اس انداز سے نہیں ہوتی تھی بلکہ وہ اپنے اوپر مزید پابندیاں عاید کر لیتے تھے اور بعض اشعار میں دو دو نیز تین تین قافیے لاتے تھے اس کو صنعتِ ذوالقافیتین کہتے ہیں ؂

مضمونِ صفاتِ قد کا قیامت سے لڑ گیا   قامت کے آگے سرو خجالت سے گڑ گیا

(انیسؔ)

پہلے مصرع میں قیامت اور لڑ گیا اور دوسرے مصرع میں خجالت اور گڑ گیا قوافی ہیں لیکن دونوں مصرعوں کے دونوں قوافی کے درمیان ایک مزید ردیف "سے" بھی آتی ہے۔ جس کو "حاجب" کہتے ہیں اس لیے اس شعر میں "ذوقافیتیں مع الحاجب" کی صنعت ہے۔ ؂

جب میں نے کہا او بتِ خود کام ورے آ   تب کہنے لگا چل بے او بدنام پرے جا

(جرأت)

اس مطلع کے ہر مصرع میں تین تین قوافی ہیں۔ پہلے مصرع میں "کہا"۔ "کام"۔ اور "آ" قوافی ہیں. جب کہ دوسرے مصرع میں "لگا" "نام" اور "جا" قوافی ہیں۔

قدما نے قافیہ کے میدان میں کچھ آزادی سے بھی کام لیا ہے۔ وہ ایک ہی بحر میں قافیہ کی تبدیلی سے بہت سی غزلیں لکھتے تھے۔ اور اپنی قادر الکلامی کے جوہر دکھاتے تھے۔ ناسخ نے فاعلاتن مفاعلن فعلن/فعلات وزن میں نو غزلیں لکھیں جن کی ردیف "نہیں" ہے اور قوافی بالترتیب سوار، ماہتاب، خاک، سات، رقیب، معاش، حضور، پاس اور آگ ہیں۔ ؂

انشاؔ نے اس فن کو اور آگے بڑھایا۔ انھوں نے اٹھارہ غزلیں لکھی ہیں جن میں "کا جوڑا"، ردیف ہے اور دوسری غزلوں میں گھاٹ، بعد، عزم، غرق، رند، برف، خاص، فیاض، آگ، سرد، لاہوت، طاؤس، ناگ، شاباش، گرداب، ناگ قوافی ہیں۔ اس طرح انشاؔ کے یہاں "غش کیا"، ردیف کے ساتھ مختلف اوزان و قوافی میں دس غزلیں ملتی ہیں۔

پابندی میں کسی قدر آزادی حاصل کرنے کی مثالیں وہ غزلیں ہیں جن میں شاعر نے ردیف کو ترک کر دیا ہے اور غیر مردّف غزلیں کہی ہیں۔ مگر غیر مردّف غزلوں کی تعداد مردّف غزلوں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔ ناسخؔ چونکہ عروض اور فن شعر پر قدرت رکھتے تھے۔ اس لیے انھوں نے غزل کے میدان میں ایک اور نیا تجربہ کیا ہے۔ وہ یہ کہ مصرعۂ ثانی کی ردیف کو ہر مصرعۂ ثانی کے شروع میں دہرایا ہے۔ اس طرح مصرعۂ ثانی میں تکرارِ لفظی سے ایک زور پیدا کیا ہے۔ ؎

ہے خدائی دشمنِ جان الغیاث — الغیاث اے وصلِ جاناں الغیاث

ہے غضب تاریکیٔ شب ہائے ہجر — الغیاث اے روئے تاباں الغیاث

اس غزل میں الغیاث ردیف ہے جس کو ہر مصرعۂ ثانی کی ابتدا میں دہرایا گیا ہے اور "اے"، کا اضافہ کر کے اس کو خطابیہ انداز دیا گیا ہے۔ یہ تکنیک پوری غزل میں موجود ہے۔ بعض جدتیں معنوی انداز کی بھی ہیں۔ شاہیؔ نے اپنی ایک غزل میں ہندی روایات کو برتا ہے اور اظہار عشق عورتوں کی طرف سے کیا ہے۔ کلیات شاہی میں ایسی چار غزلیں ہیں۔

مثنوی کی ہیئت میں تجربے

اردو شاعری کی ہر صنف کی طرح مثنوی کا آغاز بھی دکن میں ہوا۔ دکن کی شاعری کا ایک بڑا حصہ مثنویوں پر مشتمل ہے۔ دکن میں مختصر اور طویل دونوں طرح کی مثنویاں نظر آتی ہیں۔ ان کے موضوعات میں تنوع ہے۔ مثنوی کے اجزائے ترکیبی کا تعین ایک دن

میں نہیں ہوا بلکہ وقت کے ساتھ بتدریج مثنوی کی ہیئت کا ارتقا ہوا ہے۔ شمالی ہند کی پہلی مثنوی افضلؔ کی بکٹ کہانی ہے۔ یہ بارہ ماسہ کی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔

مثنوی کی ہیئت کا انحصار ترتیب قوافی پر ہے۔ اس کے ہر شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیہ ہوتا ہے۔ یعنی ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع جداگانہ قوافی میں ہوتا ہے۔ مثنوی کے لیے سات بحروں کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جینؔ اردو میں سات پسندیدہ اوزان کے علاوہ مندرجہ ذیل بحروں میں بھی مثنویاں لکھی گئی ہیں۔

۱۔ بحرِ متدارک مثمن مخبون (فعلن فعلن فعلن فعلن) میرؔ کی جوشِ عشق

۲۔ بحرِ متقارب مثمن اثرم مقبوض (فعل فعولن فعل فعولن) مومنؔ کی کفِ آتشیں

۳۔ بحرِ متقارب مثمن اثلم (فعلن فعولن فعلن فعولن) حالیؔ کی کلمۃ الحق رنگینؔ۔ یہاں مزید دو بحروں میں مثنویاں ملتی ہیں۔

۱۔ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

۲۔ فعلن فعلن فعلن فع یا فعلن فعلن فاع فعل [۵۹]

قدما نے مثنوی اجزائے ترکیبی میں اپنی جدت پسند طبیعت کے جوہر دکھائے ہیں۔ غلام سرور عرف شاہ آیت اللہ جوہریؔ نے ۱۷۴۸ء میں "مثنوی گوہرِ جوہری" لکھی، اس میں حسبِ موقع دو بحریں استعمال کی ہیں۔ ایک بحرِ ہزج مسدس مقصور یا محذوف ہے۔ جس کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل ہے اور دوسری بحرِ متقارب مثمن مقصور یا محذوف ہے۔ جس کا وزن فعولن فعولن فعولن فعول ہے۔ اس مثنوی کا بیشتر حصہ پہلی بحر میں ہے۔ اس مثنوی کی دوسری جدت یہ ہے کہ یہ قطعہ در قطعہ داستانوں پر مشتمل ہے اور اس پر بارہ ماسہ کی روایت کا اثر بھی ہے۔

---

۵۹ اردو مثنوی شمالی ہند میں (۱۹۶۹) انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ۔ ص ۶۵

میرؔ نے پہلے شکار نامہ میں معمولی سی جدت سے کام لیا ہے۔ اس میں دو دن کے شکار کا احوال ہے۔ دونوں کو الگ الگ عنوان کے تحت درج کیا ہے پہلے دن کے شکار کے حال میں ۷۳ اشعار ہیں۔ خاتمہ پر آصف الدولہ کے لیے دعا ہے اور دعا کے بعد غزل ہے۔ دوسرے جز پر یہ سرخی ہے۔ "بار رقدم رنجہ فرمودن آصف الدولہ بہادر روزِ دیگر برائے شکار" یہ جز کتنی سو اشعار پر مشتمل ہے۔

میر اثرؔ کی مثنوی خواب وخیال میں بھی مثنوی کے اجزار کے توازن میں فرق پڑنے سے اس کی ہیئت میں معمولی سی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں ۱۱۲ غزلیں اور قطعات درج ہیں اور اس میں طویل ترجیع بند شامل ہے۔ لگ بھگ ایک تہائی اشعار فارسی زبان میں ہیں۔ غزلیں فارسی وار دو دونوں کی ہیں اور اس مثنوی میں دو شاعروں کی غزلیں ہیں۔ یعنی دردؔ کی اور خود مثنوی کے خالق کی ہیں۔ اس مثنوی میں اردو کا طویل ترین سراپا ہے جو ۲۰۹، ۱ اشعار پر مشتمل ہے۔ اتنا طویل سراپا کسی دوسری مثنوی میں نہیں ہے۔ اس مثنوی پر بارہ ماسہ کی روایت کا اثر بھی ہے۔ اثر نے مختلف موسموں کی نسبت سے مہجور کے جذبات کی عکاسی کی ہے۔

جراؔت نے "مثنوی کارستانِ الفت" میں دوہے بھی لکھے ہیں۔ اس کا ایک دوہا ہے۔

کیا کیا من للچائے ہے وہ ابھری گات
ہاتھ کہاں پر آئے ہے ملوں نہ کیوں کر ہات

انشاؔ مثنوی "سحر حلال" کے ہر شعر کی تقطیع دو بحروں میں ہوتی ہے اور اس میں تجنیس کی صنعت کو خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ جس کے اوزان حسب ذیل ہیں۔

وزن (۱) مفتعلن مفتعلن فاعلات/ فاعلن

وزن (۲) فاعلاتن فاعلاتن فاعلات/ فاعلن

انشا نے "سیرِ باغ" اور "نامۂ زنانئی رنگینِ انشا" دونوں مثنویاں ریختی کے انداز میں لکھی ہیں۔ انشا کی ایک مثنوی "گلدستۂ رنگین" کے ہر شعر میں "صنعتِ تجنیس" ہے۔ مثنوی "ایجادِ رنگین" میں مختلف اخلاقی حکایات کو ایک لڑی میں پرویا گیا ہے۔

واجد علی شاہ اختر نے مثنوی "خطاباتِ محلات" یا بحرِ مختلف میں اولاد اور محلات کے نام نظم کئے ہیں۔ ہر بیان مختلف بحر میں ہے۔ اس لیے اس کا نام "بحرِ مختلف" رکھا گیا ہے۔ واجد علی شاہ اختر کی مثنوی ۱۸۶۰ء میں مطبع سلطانی کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں آٹھ فصلیں ہیں۔ ہر فصل کی بحر الگ ہے۔

مرثیہ کی ہیئت میں تجربے

مرثیہ پر معاشرت اور مجلس کا گہرا اثر ہے۔ مرثیہ و معاشرہ کی یہی وابستگی اس کے موضوع اور ہیئت میں تبدیلی و ترقی کا سبب ہے۔ شروع سے لے کر اٹھارویں صدی تک مرثیہ کے بارے میں مجموعی طور پر چند باتیں کہی جا سکتی ہیں۔

۱۔ طویل مرثیوں کو لحن سے پڑھنے سے گلا تھک جاتا تھا اس لیے اکثر مرثیوں میں تعدادِ اشعار کم ہے۔

۲۔ مرثیوں کی کوئی شکل معین نہیں تھی۔ غزل، مثنوی، مسمط (مثلث، مربع، مخمس، مسدس وغیرہ) اور ترکیب بند نیز ترجیع بند وغیرہ بہت سی ہیئتوں میں مراثی ملتے ہیں۔ لیکن ابتدائی مرثیوں میں غزل کی ہیئت اور اس کے بعد مسدس کی ہیئت زیادہ مقبول ہوئی ہے۔ مرثیہ کے اجزائے ترکیبی یعنی چہرہ ماجرا سراپا رخصت، آمد، رجز، جنگ ــــ شہادت اور بین کے ارتقا کے بارے میں ڈاکٹر سید مسیح الزماں لکھتے ہیں کہ:

"مرثیہ کے ان اجزا کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ یہ کسی ایک فرد کا کارنامہ ہے۔ اس ڈھانچے کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوتی ہے۔" [۱]

---

[۱] اردو مرثیہ کا ارتقا (۱۹۶۸) کتاب نگر لکھنؤ ص ۲۹۹

پھر بھی ایک طرف مرثیہ کی ہیئت کی تکمیل کا عمل جاری تھا اور یہ صنف اپنے ادبی ارتقا کے نقطۂ عروج کی طرف بڑھ رہی تھی۔ دوسری طرف بعض شعرا ہیئت میں نئے امکانات پیدا کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور عربی و فارسی بحروں کے علاوہ ہندی بحروں اور کئی کئی بحروں کے امتزاج سے نئی پیکر تراشی کر رہے تھے۔ درگاہ قلی خاں کے مرثیوں کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس نے فارسی بیتوں کو اپنے مربع ہیئت کے مرثیوں سے تضمین کیا ہے۔ چونکہ فارسی ہیئت اور مربع دونوں ایک ہی بحر میں ہیں۔ اس لیے اس میں سوائے اس کے اور کوئی جدّت نہیں کہ یہ تضمین ہے اور ایک بند دو زبانوں میں ہے۔ مگر اس کے یہاں مسدس کی ایک نئی ہیئت ملتی ہے۔ اس نے اردو بحروں کے چار مصرعوں کے بعد ہندی بحر کے دو مصرعوں کے اضافے سے "ذوبحرین مسدّس" بنائی ہے۔ یہ دو مصرعے، دوہا چھند میں ہیں۔

ہائے قاسم کی سواری رن میں پہنچی جس گھڑی
لینے سر سم دھنا نا ایک بیک موت آ اڑی
جان سے منہ پر لگی تروار جیوں گل کی چھڑی
ہر لہو کی ڈھار تھی دولھے کے سہرے کی لڑی

موت پکاری اے بنے میں تم پر قربان
اس بیاہ کی یہ ریت ہے دیو دھنا نا جان

لکھنؤ کے مرثیہ گویوں میں حیدری اور سکندر کے یہاں بھی "دہرہ بند" مرثیے ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں سودا کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے "دہرہ بند مرثیوں" کی کئی صورتیں پیش کی ہیں۔ دو اشعار پر ایک دوہا کا اضافہ کیا ہے۔

کہتی ہیں بنتِ پیمبر ہائے سرور ہائے ہائے ۔۔۔ اے نبی کے ناز پرور ہائے سرور ہائے ہائے
دیکھ خفا جس کو ذرا کہتے مجھے رسول
لال کو میرے فاطمہ کیوں تیں کیا ملول

سوداؔ کے "مرثیہ بجناب حضرت امام حسین" میں مسدس کے چھ مصرعوں کے بعد ایک "دوہا" ملتا ہے۔

کیا چرخ واژگوں کا ستم اب کروں بیاں تاریک کو دیا ہے محمد کا خانماں
سونا ہے بے مکین مدینے کا ہر مکاں بیٹھے ہیں سر کو آج ہیں کر کے انس و جاں
خورشید آسمان و زمین نورِ مشرقین پروردہ کنارِ رسولِ خدا حسین

کاری رین ڈراؤنی گھر تین ہوئے نراس
جنگل میں جا سوتے رہے کوؤ آس نہ پاس

اسی طرح ایک مرثیہ بعنوان "دوازدہ مصرع معہ دوہرا" میں دس مصرعوں کے بعد دوہا کا اضافہ کیا ہے۔ بند کے دس مصرعے مثنوی کی ہیئت میں ہیں اور اس کے بعد ایک دوہا آتا ہے۔

عابد کہتے ہیں یہ سب سے روتا ہوں میں جگ میں تب سے
جب سے آیا چھوڑ مدینا پھیرنا چاہے اپنا جینا
میں دکھیارا کو اب رویا باپ چچا کربل میں سویا
اکبر اور اصغر سا بھائی تنکی کی ٹک بھی خبر نہ پائی
کیسا ساتھ ہمارا چھوٹا بیری نے گھر تس پر لوٹا

لکھی تھی جو کرم میں میٹے مٹے نہ مول
ہونی تھی سو ہو چکی کاسین کہیں رسول

سوداؔ نے محض اردو بحروں کے ساتھ دوہے کا پیوند ہی نہیں لگایا بلکہ انھوں نے پنجابی، پوربی اور دکھنی زبان کے مرثیوں میں دوہے کا اضافہ کیا ہے۔ سوداؔ کا یہ تجربہ بہت اہم ہے اور مختلف زبانوں پر ان کی دسترس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح کے مرثیوں میں مرثیہ، مسدس حضرت امام در زبان پنجاب معہ دہرا یہ "مرثیہ" مسدس زبان پوربی

آمیز دوہرہ بند" اور "مرثیہ" منفردہ بزبان دکنی آمیز" خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔

سودا نے عربی بحور کے علاوہ خالص ہندی بحروں اور ہندی بحروں سے ملتے جلتے اوزان میں بھی مرثیہ لکھے ہیں۔ ایسے مرثیوں کی تعداد خاصی ہے۔ ذیل کا مرثیہ غزل کی ہیئت اور ہندی بحر میں ہے۔ ؎

یارو ایسا خلق پر اب ہے دکھ بھاری　　روتی ہے سر پیٹ پیٹ یہ پرتھی ساری

مرثیہ مثلث بطریق مستزاد کے پہلے دو مصرعے ہندی بحر میں ہیں اور مستزاد کا ٹکڑا اردو ارکان پر مشتمل ہے۔

جس کا بچہ یوں سووے دکھ اس کی ماں کا کیجئے غور
آج کا سویا حشر میں چونکے اس سونے کو کہیں ہے ٹھور

ہے ہے اصغر میرے لال

سکندر کا ایک مرثیہ ہیئت کے تجربہ کا اچھا نمونہ ہے۔ مصرعوں کی تعداد کے اعتبار سے یہ مرثیہ مثمن ہے۔ اس مثمن کے چھ مصرع ہندی کی ایک بحر میں اور آخر میں دو مصرعے ہندی کی دوسری بحر میں ہیں۔ اس طرح بحر کے نقطۂ نظر سے یہ دو بحروں میں لکھا گیا ہے۔ ترتیب قوافی کے نقطۂ نظر سے پہلے چار مصرعے ایک طرح کے قوافی میں پانچواں اور چھٹا مصرع دوسرے قوافی میں اور آخری دو مصرعے تیسرے قوافی میں۔ قافیوں کی یہ بدلتی ہوئی جھنکار اور بحروں کا تنوّع اس مرثیہ کو بہت دلکش بنا دیتا ہے۔

ماں دکھیارے قاسم کی میں تنک نہیں ستاؤں گی
اس اپنے پوت نویلے کا تابوت لیے یوں آؤں گی
نوشہ کا مقنع لہو بھرا ابری کے سیس اڑھاؤں گی
دولھا کا سہرا خاک ملا دلھن کے سربند ھواؤں گی

سمدھانی دونوں آوت ہوں بنری کو گہ سنگ لا گے ہو
بنری سر پیٹت جاوت ہو تابوت سنگ ٹک آگے ہو

تب میں رورو پگ دھروں چلوں یونہی دن رات
مرُدوں کے سنگ جاوت ہے جیسے کوتی برات

مرثیہ کے دائرہ میں ہیئت کے کافی تجربات ملتے ہیں. مگر ان تجربوں کے امکانات سے فائدہ نہیں اٹھایا گیا ہے. مرثیہ کی ہیئت کی تبدیلیوں کا تعلق موضوع مواد اور مرثیہ خوانی سے ہے۔

رباعی کی ہیئت میں تجربے

رباعی کے لیے خواجہ امام حسن قطاّن نے اوزان کو مخصوص کر کے دائروں میں ترتیب دیا۔ ان دائروں کی رو سے ایک طرف بحرِ ہزج کے علاوہ تمام بحریں رباعی کے لیے باطل قرار پائیں۔ دوسری طرف بحرِ ہزج مثمن سالم کے دو اوزان یعنی اخرب و اخرم کے علاوہ اس بحر کے دوسرے اوزان بھی ٹکسال باہر سمجھے گئے۔ جن لوگوں نے بحرِ ہزج کے علاوہ دوسری بحروں یا اخرب و اخرم کے علاوہ دوسرے اوزان میں رباعیاں لکھیں۔ ان کو عروضیوں نے رباعیاں تسلیم نہیں کیا۔ بحرِ ہزج مثمن سالم کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ہے. عروضیوں نے اس وزن سے رباعی کے لیے دس ارکان نکالے۔ ان میں سے ایک رکن مفاعیلن سالم ہے اور باقی ۹ ارکان زحافات کے ساتھ مستعمل ہیں۔ کل ارکان یہ ہیں۔

۱۔ مفاعیلن ۲۔ مفاعلن ۳۔ مفاعیل ۴۔ مفعولن ۵۔ مفعول
۶۔ فعول ۷۔ فاعلن ۸۔ فعل ۹۔ فاع ۱۰۔ فع

انھیں ارکان کی ترتیب سے رباعی کے چوبیس اوزان بنتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک وزن مربع الارکان ہوتا ہے یعنی چار رکنوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ رباعی کے تکنیکی سانچے کے لیے تین بنیادی شرطیں ہیں۔ (۱) رباعی کے صدر و ابتدا ہمیشہ اخرب ہوتے ہیں (۲) سبب کے بعد سبب (اور وتد کے بعد وتد ہو (۳) معاقبہ نہ ہو یعنی چار متحرک ایک جگہ نہ آئیں۔ ان

اصولوں کی روشنی میں رباعی کے لیے محض چند زحاف یعنی اخرب ۔ قبض ۔ کف ۔ ہتم ۔ جب ۔ تخنیق ہی قرار پاتے ہیں اور رباعی کے تمام اوزان دائرۂ اخرب ہی سے نکلتے ہیں ۔ اخرم سے اس کا کوئی تعلق نہیں ۔ نیز رباعی کے حشو دوم میں مکفوف کی جگہ مقبوض رکھنے سے رباعی کے چوبیس[۲۴] اوزان کی جگہ چھتیس[۳۶] ہو جاتے ہیں ۔ جو رباعی کے بنیادی اصولوں کی روشنی میں صحیح ہیں ۔

عروضیوں نے انھیں پابندیوں میں آزادی کی راہ بھی نکالی ہے وہ یہ کہ ایک رباعی مشترکہ اوزان پر لکھی جا سکتی ہے ۔ یعنی شاعر چوبیس اوزان میں سے کوئی ایک دو تین یا چار اوزان ایک ہی رباعی میں برت سکتا ہے ۔ میر سوز کی ایک رباعی ہے ۔

مدّت ہوئی ہم کو جانفشانی کرتے	کیا ہوتا جو مہربانی کرتے
لختِ جگر و کباب دل تھے تیار	تم آتے تو ہم بھی مہمانی کرتے

نجم الغنی کا خیال ہے کہ اگر رباعی کے چوبیس اوزان کا چارٹ ترتیب دیا جائے تو بیاسی ہزار نو سو چوالیس (۸۲۹۴۴) اوزان ہو سکتے ہیں[۱] مگر اردو شاعروں نے رباعی کے اوزان کے امکانات سے فائدہ نہیں اٹھایا ۔

رباعی کے اوزان میں کسی قسم کی تبدیلی کی گنجائش نہ تھی ۔ اس کے نظام قوافی اور تعدادِ مصاریع میں بھی حذف و اضافہ کی گنجائش نہیں تھی اس لیے شاعروں نے کبھی چاروں مصرعوں میں قافیہ لا کر "غیر خصی" رباعی لکھی اور کبھی ردیف کو حذف کر کے غیر مردّف رباعیاں لکھیں ۔

البتہ رباعی کی صنف میں مستزاد کے اضافے سے ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے مستزاد کے معنی بڑھائے ہوئے کے ہیں ۔ رباعی کے چاروں مصرعوں کے سامنے ہم وزن

---

[۱] بحر الفصاحت (۱۹۲۶) لکھنؤ ص ۲-۲۸۱

اور بامعنی الفاظ یا کلمات کبھی رباعی کے مفہوم کو گہرا کرنے یا تاثر کو بڑھانے کے لیے اضافہ کیے گئے ہیں۔ مگر یہ تجربہ بھی قبولِ عام کی سند حاصل نہ کر سکا۔

مستزاد رباعیاں کئی قسم کی ہوتی ہیں۔

(الف) کبھی کبھی رباعی کے چاروں مصرعوں کے سامنے مستزاد ٹکڑے باہم مقفّٰی ہوتے ہیں۔ جیسے:

خورشید حسین صبحدم آیا میرے گھر — باجاہ و جلال
گرمی سیتی پوچھا کہ کہو اپنی خبر — کیسا ہے احوال
میں شکوہ کیا ہجر کا یُن کہنے لگا — با وہم و خیال
ہوں دل میں ترے دیکھ اے کوتاہ نظر — ہووے گا وصال

(عشق اورنگ آبادی)

(ب) کبھی کبھی مستزاد ٹکڑے رباعی کے ہی قوافی میں ہوتے ہیں۔ مثلاً

خاطر میں نہیں لاتے ہیں جو اہلِ نظر — دنیا کا یہ فر
دل بیچ زر و مال کی الفت مت دھر — ہے دیں کا ضرر
روشن ہے خلائق میں کہ ہے عاریتی — اے مجلسیو
جوں شمع جہاں کے تاجداروں کے سر — یہ افسر و زر

(عشق اورنگ آبادی)

(ج) کبھی کبھی صرف تین مستزاد ٹکڑے ہم قافیہ ہوتے ہیں مگر ان کے قوافی رباعی سے مختلف ہوتے ہیں۔

دنیا کی طلب میں دین کھو کر بیٹھے — ہو کر گمراہ
کرنا ہی نہ تھا جو کام سو کر بیٹھے — ہے عقل تباہ
ہے عارضی خانۂ جسم خاکی سودا — بے شبہ و شک
سو مالک ہی اس کے آپ ہو کر بیٹھے — سبحان اللہ

(سودا)

رباعی کے دائرہ میں کسی خاص تبدیلی کا پتہ نہیں چلتا۔ محض خصی وغیرِ خصی مردّف، وغیر مردّف رباعیاں ملتی ہیں اور بعض مستزاد رباعیاں ہیں جنھیں ہیئت کے تجربے کا ہلکا سا نقش قرار دیا جا سکتا ہے۔

مستزاد: ایک تجربہ

مستزاد کو ہیئت تسلیم نہیں کیا گیا، مگر ہیئت کے ساتھ قدما نے مستزاد کے ٹکڑے کا اضافہ کیا ہے۔ عروض اور پابند شاعری میں مستزاد ایک کامیاب تجربہ ہے۔ مستزاد کے معنی بڑھائے ہوئے کے ہیں۔ یعنی مستزاد وہ ٹکڑا ہے جو کسی مخصوص ہیئت کے ساتھ اضافہ کر دیا جائے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ ایک مستزاد عارض اور دوسری مستزاد الزم[12] مستزاد عارض میں شعر کا مضمون بڑھائے ہوئے فقرہ پر منحصر نہیں ہوتا ہے۔ مستزاد فقرے ہر ہیئت کے ساتھ نظر آتے ہیں اور بہت سی صورتوں میں ملتے ہیں۔

۱۔ ایک شعر میں آخری مصرع کے بعد مستزاد فقرہ آتا ہے۔

اس رشکِ مسیحا کی خدائی میں ہے یہ حال
عاشق کو نہ ہے صبر نہ طاقت ہے بدن میں بیمار ہے گویا

۲۔ ایک شعر کے دونوں مصرعوں کے ساتھ مستزاد فقرہ آتا ہے۔

میں ہوں عاشق مجھے غم کھانے سے انکار نہیں کہ ہے غم میری غذا
تو ہے معشوق تجھے غم سے سروکار نہیں کھائے غم تیری بلا
(بہادر شاہ ظفر)

۳۔ ایک شعر کے ہر مصرع پر دو مستزاد فقرے آتے ہیں۔

نالہ زن باغ میں ہو بلبلِ ناشاد نہیں بند رکھ کام و زبان کر نہ فریاد و فغاں

---

[12] بحر الفصاحت، ص ۱۱۵

ڈر یہی ہے کہ خفا ہو ستم ایجاد نہیں باغباں دشمنِ جان، گھونٹ ڈالے گا گلا

(شیدا)

(۴) ایک شعر کے ہر مصرع پر پانچ پانچ مرتبہ مستزاد ٹکڑوں کی مثال

ہیں پھاند کے دیوار جو کل رات نہ جاتی کنڈی نہ ہلاتی، جاکر نہ جگاتی، نیند اس کو نہ آتی

جوبن کی وہ ماتی، تیوری نہ ہلاتی

اور چٹکیوں میں میرے تئیں صبح اڑاتی ہاتھوں کو نچاتی، گاتی نہ بجاتی، کھانے کو نہ کھاتی

آنکھیں نہ ملاتی۔ سو سو چیلے گاتی

(انشا)

۵۔ مربع کے ہر مصرع پر مستزاد فقرہ۔

ہے روایت زرد دیات پراز غم رواس کو تو سن کو

میدان میں شہ دین کے مارے گئے جس دم سب خویش و برادر

زینب سے لگے کہنے یہ تب سرورِ عالم تم سنتی ہو خواہر

سر پر نہ رہا میرے کوئی مونس و ہمدم غیر از دمِ خنجر

(سودا)

رباعی پر مستزاد کی دیگر مثالیں رباعی میں ہیئت کے تجربوں کے سلسلے میں پیش کی جا چکی ہیں

۶۔ مثنوی کی ہیئت کے آخری مصرع پر مستزاد فقرہ ہے۔ ہر شعر کے قوافی جداگانہ ہیں مگر مستزاد ٹکڑے باہم مقفیٰ ہیں۔

ذرا دل دکھتا ہے اور سنسنی سی چھاتی ہے دل پر

حواس و ہوش غائب ہیں کہ جیسے زہر ابھی پی کر ہوا ہوں مضمحل اک دم

اس سلسلے میں شیدا کا کارنامہ قابلِ غور ہے۔ بقول عبدالرحمٰن:

"شیدا ان تصرفات سے آگے بڑھے مصرع بھی نظم میں چھوٹے بڑے کیے اور غزل

ہیں ایک بحر کی دو ضربیں جمع کر دیں ۱۳؎

میکشی میں جو مزا | ہے یہی نام خدا
ماہ ہو ساقی ہو اور سیرِ چمن | تم سے خلوت ہو مری جان الگ
خوبرویوں کے دلا | میٹھی باتوں پہ نہ جا
دل کو لے لیتے ہیں کر سیکڑوں فن | ان سے کہنا تو مری جان الگ

اس میں تمام پہلے مصرعے باہم مقفّیٰ ہیں اور دوسرے مصرعوں میں قافیہ اور ردیف دونوں ہیں۔ پہلے مصرع میں ایک قسم کے قوافی اور دوسرے مصرع میں دوسرے قسم کے قوافی ہیں۔ اس طرح پہلے مصرعے ایک آہنگ اور دوسرے مصرعے ذرا سے تنوّع سے دوسرے آہنگ میں ہیں۔ یہی حال مستزاد فقروں کا ہے۔ مستزاد فقرے بھی ایک ہی قافیہ میں ہیں۔ ان اشعار کو پڑھنے میں بدلتے ہوئے قوافی اور بحر کے مختلف آہنگ کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

مسمّط کی ہیئت میں تجربے

مسمّط ایک وسیع اصطلاح ہے جس میں بہت سی ذیلی شکلیں شامل ہیں۔ مسمط لفظ تسمیہ سے ماخوذ ہے جس کے معنی پرونے کے ہیں۔ چونکہ مسمط کی ہر ہیئت میں چند مصرعوں کو ایک لڑی میں پرو کر بند کی تشکیل کی جاتی ہے۔ اس لیے اس کا نام مسمط پڑا۔ مسمط میں مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر شامل ہیں۔ ان میں سے ہر شکل کے بند کے مصرعوں کی تعداد پر اس شکل کا نام ہے۔ مثلاً مثلث کے ایک بند میں تین، مربع میں چار، مخمس میں پانچ، مسدس میں چھ، مسبع میں سات، مثمن میں آٹھ، متسع میں نو اور معشر میں دس مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔ اس

۱۳؎ مرأۃ الشعر ص ۵۳

کی بنیادی خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ہر بند کے تمام مصرعوں کا وزن ایک ہوتا ہے اور تمام بندوں کا وزن بھی ایک ہی ہوتا ہے۔

۲۔ پہلا بند مطلع کا بند کہلاتا ہے۔ دوسرے تمام بندوں میں آخری مصرع مطلع کے قوافی میں ہوتے ہیں اور باقی مصرعوں میں دوسرے قوافی ہوتے ہیں۔ مثلاً

مثلث (۱) ______ ا ______ ا

______ ا

(۲) ______ ب ______ ب

______ ا

پہلے بند کے تینوں مصرعوں میں "الف" قوافی ہے۔ دوسرے بند کے دو مصرعوں میں "ب" قوافی ہیں اور تیسرے یعنی آخری مصرع میں بند اول کے قوافی کے مطابق "الف" قافیہ ہے۔ یہی ترتیب قوافی مربع، مخمس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر میں رکھی جاتی ہے۔ مگر قدما کی طبع رسا نے اس پر اکتفا نہیں کیا۔ انھوں نے ترتیب قوافی میں تھوڑی سی تبدیلی کی ہے۔ یعنی ٹیپ کے دونوں مصرعوں کو باہم مقفیٰ کیا ہے۔ ہر بند کے آخری مصرع میں پہلے بند کے قافیہ کے التزام کو ترک کر دینے سے مسدس کی ہیئت میں بڑی لچک اور روانی پیدا ہو گئی ہے۔ انیسؔ اور دبیرؔ نے اپنے کامیاب مرثیے اس جدید ہیئت میں لکھے ہیں۔ حضرت عباسؓ کی جنگ کے سلسلہ میں لکھتے ہیں۔

یہ کہہ کے لی دلیر نے تلوار میاں سے ۔۔۔ مسکن چھٹا ہمارے سعادت نشان سے

نکلی جو عندلیب ظفر آشیان سے ۔۔۔ چمکے شرارے پھول جھڑے آسمان سے

دکھلائی شکل قہر خدائے جلیل نے

آنکھوں پہ ڈر کے رکھ دیئے پر جبرئیل نے

ہر بند کے آخری مصرع سے پہلے بند کے قافیہ کی پیروی کے التزام کو دوسری ہیئتوں یعنی مثلث، مربع، مخمس وغیرہ میں بھی ترک کیا ہے۔ دراصل یہ جدید ہیئتیں قدیم مسمط کی ہیئتوں کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں اور مسمط کے دائرہ میں ایک خوشگوار تجربہ ہیں۔

نظیر اکبر آبادی کی نظمیں ہیئت کے تجربات کی آئینہ دار ہیں۔ انھوں نے اردو بحروں کے علاوہ ہندی اردو کی مشترکہ بحروں کو کافی روانی اور فراوانی سے برتا ہے۔ نیز ایسی بحروں کے تنوعات کو بھی فراموش نہیں کیا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں پری کا سراپا، چڑیوں کی تسبیح، ہولی کی بہار، بنجارہ نامہ، برہا کی آگ، ہولی، نانک شاہ گرو جنم کنھیا جی، موسم زمستان اور مہادیو جی کا بیاہ وغیرہ خصوصی اہمیت رکھتی ہیں۔

نظیر کی ایسی نظموں میں محض ہیئت کا تجربہ برائے تجربہ نہیں بلکہ یہ تجربہ ان کے شعری تجربے کے بطن سے نمودار ہوا ہے۔ ان نظموں کا اسلوب ان کی زبان اور ان کا فنی حسن بنیادی طور پر خیال اور جذبہ سے ہم آہنگ ہے۔ ہیئت کے تجربے کے نقطۂ نظر سے نظیر کی نظم "مہادیو جی کا بیاہ" بہت اہم ہے۔ یہ نظم ہندی کی مختلف بحروں میں ہے۔ ابتدا میں چھ شعروں کا ایک ابتدائیہ ہے جو دوہے کی بحر میں ہے۔ اس کے بعد پہلا بند ہے جس میں سات مطلع ہیں جو ایک ہی ترتیبِ قوافی میں ہیں۔ ان مطلعوں کے بعد ایک اور مطلع ہے جو دوسرے قوافی میں ہے۔ اس کی بحر دوسری ہے۔ نظم کے دوسرے بندوں کا انداز اسی طرح ہے۔ ہر بند کسی دوہے سے شروع ہوتا ہے اور سات مطلعوں اور ایک ٹیپ کے مطلع پر مشتمل ہے۔ ذیل میں ابتدائیہ اور پہلا بند بطور نمونہ پیش کیا جاتا ہے۔

پہلے ناؤں گنیش کا لیجے سیس نواتے　　　جا سے کارج سدھ ہوں سدا مہورت لائے

بول بچن آنند کے پریم، پیت اور چاہ　　　سن لو یارو دھیان دھر مہادیو کا بیاہ

جوگی جنگم سے سنا وہ بھی کیا بیان　　　اور کتھا میں جو سنا اس کا بھی پرمان

سننے والے بھی رہیں ہنسی خوشی دن رین　　　اور پڑھیں جو یار کو ان کو بھی سکھ چین

اور جس نے اس بیاہ کی مہما کہی بنائے　　اس کے بھی ہر حال میں شیو جی رہیں سہائے

خوشی رہے دن رات وہ کبھی نہ ہو دلگیر
مہما اس کی بھی رہے جس کا نام نظیر

یوں کہتے ہیں اس دنیا میں اک راج پتی ہیما چل تھا
وہ دھرمی عدلی نیک چتر مکھ چندر دلاور بھج بل تھا
گڑھ کوٹ بڑے گو پربت اور فوج سپہ کا دنگل تھا
گج ہستی اونچے جھول زری انباری ہو وے کنجل تھا
رتھ بہلیں میانہ لال پہ تھیں چنڈول پہ اطلس مخمل تھا
خوش رنگ ترنگا تیز قدم ہر زین جھمکنا ہر پل تھا
سب ساز جڑاؤ گج گاہیں کوئی چنچل تھا کوئی کومل تھا
ہر بستر چیر جھلا جل کا۔ دھن دولت پلّو آنچل تھا
پکھراج زمرد لعل منوں۔ من بکتا بھی بے ٹکل تھا
محلات سنہرے رنگ بھرے دربار بڑے اور سکھ منڈل تھا
گل برتن سونے روپے کے اور چیرا چیری کا دل تھا
باغات بڑی تیاری کے ہر ڈالی پر گل اور پھل تھا
زر زیور ٹھاٹ اسباب بہت اور عیش خوشی کا ہلچل تھا
گھر جگمگ جگمگ کرتا تھا۔ سکھ چین آنند اور منگل تھا

ہر آن طرب ہر دم چہلیں جی جان ہر اک اوقات خوشی
وہ راجہ بھی ہر وقت خوشی اور پرجا بھی دن رات خوشی

اس نظم میں دو ہندی بحروں کے استعمال اور ترتیب قوافی نے بڑی جدّت اور

دلکشی پیدا کر دی ہے۔ نظیر کا فن اس نظم میں اپنے شباب پر نظر آتا ہے۔

قدما نے مسمط کے دائرہ میں خوش گوار تبدیلی کی جس کو مسمط کی ترقی یافتہ شکل کہہ سکتے ہیں۔ مگر نظم کے دائرہ میں نظیر کے تجربات بہت اہم ہیں۔ نظیر کی نظموں کی ہیئت کی تبدیلیاں ان کے شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ اس لیے اس میں مواد و ہیئت موضوع و اسلوب، زبان و بیان ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر وحدتِ تاثر میں اضافہ کرتے ہیں۔

صنائع لفظی و معنوی کے دائرہ میں تجربے

علم بیان و معانی کی طرح بدیع بھی ایک مستقل علم ہے۔ اس علم کی قدر حسن ہے۔ یعنی اس علم کا مقصد یہ ہے کہ کلام میں جمالیاتی عناصر کی نشان دہی کرے اور تخلیق حسن کے آداب سکھائے چونکہ حسن صورت میں بھی ہوتا ہے اور معانی میں بھی، اس لیے علم بدیع بھی صورت و معانی دونوں کا احاطہ کرتا ہے۔ علم بدیع کے تحت صنعتیں آتی ہیں جو صنعتیں الفاظ سے متعلق ہیں انھیں صنائع لفظی اور جو بے معنی سے متعلق ہیں انھیں صنائع معنوی کہتے ہیں۔ قدما کے یہاں بہت سی صنعتیں ملتی ہیں۔ یہ صنعتیں ہمیشہ حسن میں اضافہ کا سبب نہیں ہوتیں بلکہ بدصورتی میں بھی اضافہ کر دیتی ہیں۔ جن شاعروں نے شعوری طور پر کاوش کر کے صنعتوں کو برتا ہے۔ ان کے یہاں صنعتوں کی حیثیت آرائشی ہے۔ یا تجربہ برائے تجربہ کے طور پر ملتی ہیں۔ لیکن جن شاعروں کے یہاں غیر شعوری طور پر تخلیقی عمل کا حصہ ہو کر شعر سے نمایاں ہوتی ہیں۔ وہاں تاثیرِ شعر میں اضافہ کرتی ہیں۔

صنائع لفظی و معنوی کی درجہ بندی کئی انداز سے کی جا سکتی ہے۔ سطورِ ذیل میں ان صنعتوں کا ذکر کیا جائے گا، جو شعر کی ہیئت سے متعلق ہیں۔ اس طرح کی صنعتیں دو طرح کی ہیں۔

۱۔ وہ صنعتیں جو اوزان اور اصناف سے متعلق ہیں۔

۲۔ وہ صنعتیں جو الفاظ اور اسلوب سے متعلق ہیں۔

وہ صنعتیں جو اوزان و اصناف سے متعلق ہیں حسب ذیل ہیں۔ صنعتِ مثلث، صنعتِ مربع، صنعتِ مدوّر، صنعتِ متلوّن، صنعتِ بیت بہ چند وزن اور صنعتِ نظم النثر وغیرہ۔

وہ صنعتیں جو الفاظ و اسلوب سے متعلق ہیں ان میں صنعتِ تحت النقاط، فوق النقاط، ذوالقتین، عکس جامع اللسانین، صنعت ایہام، تناسب لفظی، مراعاۃ النظیر، وغیرہ ہیں۔ مثلاً

۱۔ صنعت مثلّث : یہ صنعت رباعی سے متعلق ہے۔ اگر رباعی کے تین مصرعے اس طرح لکھے جائیں کہ تینوں مصرعوں کے ابتدائی الفاظ اٹھا کر جمع کرنے سے چوتھا مصرع خود بخود بن جائے تو صنعت مثلّث کہلاتی ہے۔ ایسے الفاظ کو سرخی یا علامتِ خاص سے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً

تجھ سا نہیں پیارا کوئی اے رشکِ قمر
محبوب کوئی نہ ہوگا تجھ سے بہتر
اے دلبر نازنین تجھے کہتے ہیں سب
تجھ سا نہیں محبوب کوئی اے دلبر

ابتدائی لفظوں کو جمع کرنے سے رباعی کا چوتھا مصرع بن جاتا ہے۔

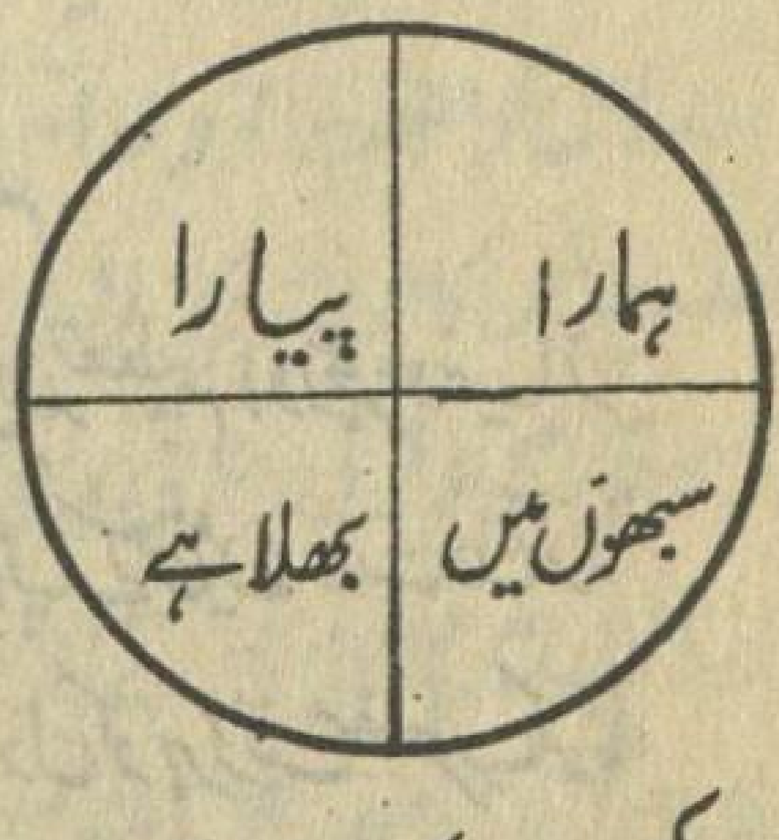
۲۔ صنعت مربع : اس صنعت کو چہار در چہار بھی کہتے ہیں۔ اس صنعت کے تحت چند سطریں چار چار خانوں میں اس طرح لکھی جائیں کہ طول و عرض میں یکساں طور پر پڑھی جانے پر بھی ان میں کوئی فرق واقع نہ ہو۔ اگر آٹھ آٹھ خانوں میں لکھی جائیں تو اسے مثمن کہتے ہیں۔ مثلاً

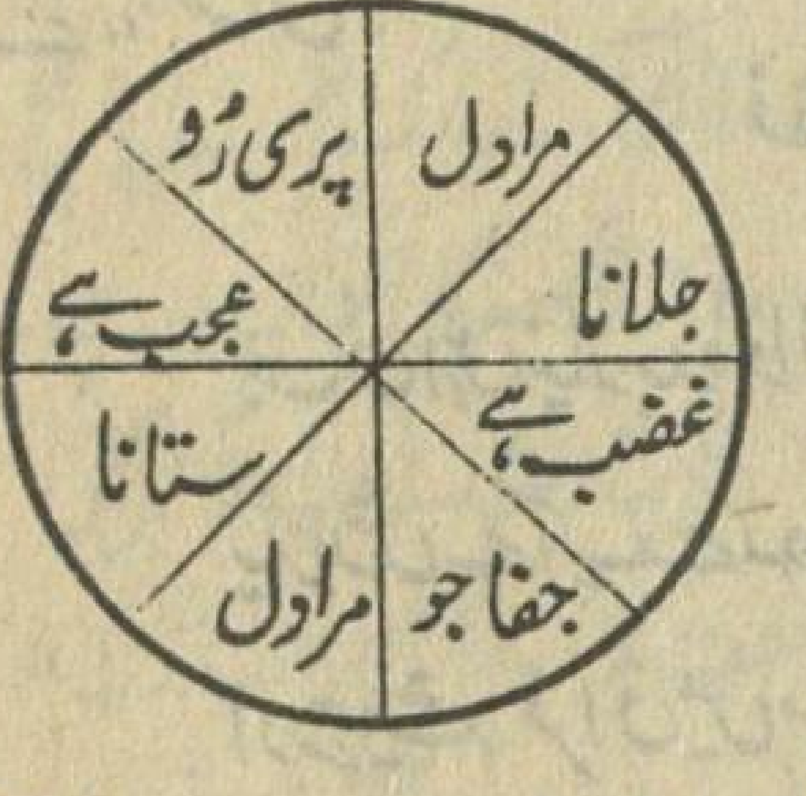
کہو کچھ	اجی تم	خموشی	کہاں تک
اجی تم	سنو تو	چھبیلی	بھیانک
خموشی	چھبیلی	بتاؤ	یہ کیا ہے
کہاں تک	بھیانک	یہ کیا ہے	یکایک

۳- صنعت مدوّر: کسی مصرع یا شعر کو اس طرح چار یا آٹھ رکن کرکے لکھیں کہ:

الف - جس رکن سے چاہیں پڑھ سکیں مگر مفہوم واضح رہے۔

ب - اور رکن کی تقدیم و تاخیر سے ایک مصرع سے کئی مصرعے حاصل ہوں۔





ہر رکن سے ایک وزن کا مصرع بنانے پر دائرہ نمبر ۱ سے چار اور دائرہ نمبر ۲ سے آٹھ مصرعے بنتے ہیں۔ صنعت بیت بچند وزن اور صنعت متلوّن کا ذکر غزل کے عروضی تجربوں کے ذیل میں آچکا ہے۔ اس سلسلے کی سب سے اہم کڑی صنعتِ نظم النثر ہے۔ انشاء اللہ خاں انشاؔ کا قول ہے:

"پس این قسم نثر را کہ از نظم حاصل شود و در نظم النثر معتبر نگیرد۔ بلکہ نظم النثر آنست کہ بہ اندک تفاوتِ نظم نثر شود۔ و بعض پری کسرہ دہ چند دیگر روا داشتہ اند لیکن تقدیم و تاخیر را نمی دارانند۔"[۱۴]

---

[۱۴] دریائے لطافت مطبع نول کشور لکھنؤ۔ ص ۲۰۴

صنعت نظم النثر کی مندرجہ ذیل شرطیں ہیں۔

۱۔ نظم کو اس طرح لکھیں کہ نثر کی طرح پڑھی جا سکے۔

۲۔ ترتیبِ الفاظ، بندش اور دروبست نثر کے مطابق ہو۔

۳۔ تقدیم و تاخیر الفاظ نظم میں جائز ہے مگر نثر میں جائز نہیں۔ اس لیے اس صنعت میں بھی جائز نہیں۔

۴۔ کسرہ کا کھینچنا، نون کا اخفا اور بعض روابط کا حذف اگرچہ بعض نے جائز رکھا ہے مگر بہتر یہی ہے کہ ان سے بھی احتراز کیا جائے۔

اس طرح بقول نجم الغنی "نظم النثر وہی ہے جو تھوڑے تفاوت سے نثر ہو جائے"[۱۵] مثال:

نظم

جانِ اہلِ نیاز بندہ نواز	بعد تعظیم اور عجز و نیاز
یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا	آپ کے حق میں رات دن کرنا
اور ہمیشہ فراق میں مرنا	دل کو ہر وقت مضطرب کرنا
کب تلک آخر ایک دن جو قضا	آئی تو بندہ بے گناہ مرا
حال سے اپنے مطلع کیجئے	اور جلدی مری خبر لیجئے

نثر

"جانِ اہلِ نیاز بندہ نواز بعد تعظیم اور عجز و نیاز یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا آپ کے حق میں رات دن کرنا اور ہمیشہ فراق میں مرنا، دل کو ہر وقت مضطرب کرنا کب تلک آخر ایک دن جو قضا آئی تو بندہ بے گناہ مرا حال سے

۱۵؎ بحر الفصاحت ص ۹۴۹

اپنے مطلع کیجئے اور جلدی مری خبر لیجئے۔"

قدما میں انشا، رنگین، جرات، شاہ نصیر، ذوق، ناسخ اور ان سے پہلے حاتم وغیرہ نے صنعتوں کے انداز میں عجیب و غریب گل کھلائے ہیں۔ انشا کا دیوان بے نقط موجود ہے انھوں نے ایک ہی شعر میں صنعت خیفا اور رقطا کا کمال دکھایا ہے۔ خیفا میں شعر کا ایک لفظ منقوط اور دوسرا غیر منقوط ہوتا ہے جب کہ رقطا میں شعر میں ایک حرف منقوط اور دوسرا غیر منقوط ہوتا ہے۔ انشا کے حسب ذیل شعر میں یہ دونوں صنعتیں ہیں۔

شہ بلند نسب اب مجھے بھی دیوے　　　جبین لامعہ زینت حصول جشن مرام

اس طرح فوق النقاط میں تمام نقطے اوپر ہوتے ہیں اور تحت النقاط میں تمام نقطے نیچے آتے ہیں۔ بعض شاعروں نے ایک ہی شعر میں دو یا دو سے زیادہ زبانوں کا استعمال کیا ہے جس کو صنعتِ ذو لسانین کہتے ہیں۔ انشا نے ایک خمسہ پانچ زبانوں میں لکھا ہے جس کا ہر بند ایک نئی زبان میں ہے۔ اس خمسہ کا عنوان یہ ہے۔ "مخمس در ہندی و فارسی و ترکی و عربی و پنجابی۔" اس طرح انشا نے ایسے شعر بھی لکھے ہیں جو کئی زبانوں میں معلوم ہوتے ہیں۔ اس صنعت کو "جامع اللسانین" کہتے ہیں۔ اس طرح اگر کوئی مصرع یا شعر تلفظ کے ردوبدل سے کئی زبانوں میں پڑھا جائے تو وہ "صنعت متحمل اللغات" میں ہوتا ہے۔ انشا کے یہاں اس طرح کا آرٹ بھی نظر آتا ہے۔ صنعت تجنیس اور صنعت ایہام بھی ایسی صنعتیں ہیں۔ جن کا اثر اسلوب اور شعری زبان پر واضح طور پر ہوتا ہے۔ قدما کے کلام میں رعایتِ لفظی کا اہتمام بھی ہے۔

رہس اور اندر سبھا ایک تجربہ

اردو شاعری میں واجد علی شاہ اختر کا رہس یعنی رادھا کنہیا کا قصہ اور امانت کی اندر سبھا ایک اہم تجربہ ہے۔ رہس اردو کا پہلا منظوم ڈراما ہے۔ امانت کی اندر سبھا

بھی رہس کہلاتی ہے۔ دراصل رہس سے کرشن اور گوپیوں کے حلقہ کا ناچ اور کرشن جی کے واقعات زندگی مراد لئے جاتے ہیں۔ واجد علی شاہ بھی رہس سے یہی مراد لیتے ہیں۔ واجد علی شاہ کے رہس یعنی رادھا کنہیا کے قصہ میں بیت اردو بحروں میں اور دوہے ہندی بحروں میں ہیں۔ اس طرح ڈرامے میں دونوں زبانوں کی بحروں کا خوبصورت امتزاج ہے۔ یہ بحروں کے امتزاج اور اپنی ڈرامائیت کی بدولت اردو میں ہیئت کا ابتدائی مگر کامیاب تجربہ ہے۔ واجد علی شاہ نے منظوم مکالموں میں رادھا اور کنہیا کے جذبات کی اس طرح عکاسی کی ہے۔

رادھا (بیت) میں ترے عشق میں دیوانی ہوئی اے کانا
میں نے جی جان سے تجھ کو تو یہاں پہچانا

دوہرا آؤ پیارے موہنا پلک ڈھانپ توہے لیوں
ناہیں دیکھوں اور کو نہ توہے دیکھین دیوں

کنہیا (بیت) عشق میں تیرے رادھا جی جنگل جنگل چھانا
دیو پری نے بھی مجھ کو کہیں نہیں پہچانا

دوہرا سیس مکٹ کٹ کاچھنی کر مرلی ارمال
یہ بانک مومن بسے سدا بہاری لال

امانت کی اندر سبھا رہس سے بھی زیادہ انقلابی تجربہ ہے۔ اس نے اپنے دور کے بہت سے ڈرامانگاروں کو متاثر کیا اور اس کی تقلید میں بہت سی سبھائیں لکھی گئیں۔

اگرچہ اندر سبھا کے تمام عناصر اردو ادب میں پہلے سے موجود تھے۔ مگر امانت نے ان کو ایک نئے انداز سے ترتیب دیا اور ایک نیا تجربہ کیا۔

اندر سبھا کی ساخت یہ ہے کہ راجہ اندر چاروں پریوں اور جوگن کی آمد غزل کی صورت میں گائی جاتی ہے۔ چاروں پریاں اپنے حسب حال غزل گاتی ہیں۔ سبز پری

جوگن بن کر گلفام کی آرزو کرتی ہے اور اپنی خواہش غزل کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ رہائی کے بعد سبز پری اور گلفام ایک ایک شعر میں مکالمہ کرتے ہیں اور شعروں کے مجموعہ سے ایک مکمل غزل بن جاتی ہے۔ جس کا مقطع سب پریاں مل کر گاتی ہیں اور ایک غزل کی صورت میں مبارکباد گاتی ہیں۔ ان تیرہ نظم نما غزلوں کے علاوہ اٹھارہ باقاعدہ غزلیں ہیں جنھیں پریاں گاتی ہیں۔ اس طرح غزل اور غزل نما قطعوں کی مجموعی تعداد اکتیس ہے۔

غزل کے علاوہ اندر سبھا میں دو چوبولے، پانچ چھند، پندرہ گیت اور متعدد مکالمے ہیں۔ چوبولے اور چھند دوہے کی بحر میں ہیں۔ چوبولوں میں سے ایک میں پانچ اور دوسرے میں سات شعر ہیں۔ یہ دونوں چوبولے مثنوی کی ہیئت میں اور ہندی دوہوں کی بحر میں ہیں۔ چھند ہندی کے اوزان میں ہیں اور ۲۳ شعروں پر مشتمل ہیں۔ جن کے ابتدائی دو مصرعوں کا قافیہ ایک باقی چار مصرعوں کا قافیہ دوسرا ہوتا ہے اور دوسرے مصرع کے آخری ٹکڑے کی تیسرے مصرع کی ابتدا میں تکرار کی جاتی ہے۔ گیتوں میں آٹھ ٹھمریاں، چار ہولیاں، ایک ساون، ایک بسنت اور ایک پھاگ کی چیز ہے۔ مکالمے سب مثنوی کی ہیئت میں ملتے ہیں۔

چوبولوں، غزلوں، مکالموں اور گفتگوؤں کی زبان اردو ہے۔ اس طرح چھندوں کی زبان بھی اردو ہے۔ گیتوں میں سے صرف ایک گیت جس کو گلفام گاتا ہے اردو میں ہے۔ باقی گیت اودھ کی دیہاتی زبان میں ہیں۔ اندر سبھا میں اشعار کی مجموعی تعداد ساڑھے چار سو ہے۔ اور مخلوط زبان کے گیت نوے بیت پر مشتمل ہیں۔ اس طرح اندر سبھا کی بعض خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ غزلیں موقع و محل اور اظہارِ جذبات کے اعتبار سے موزوں بحروں میں ہیں۔

۲۔ ہندی اصناف دوہے اور گیت خاصی تعداد میں ہیں۔ گیت اودھ کی دیہاتی زبان اور ہندی بحر میں ہیں۔

۳۔ ہندوستانی موسیقی کی بعض دھنیں مثلاً ٹھمری وغیرہ ملتی ہیں۔ ٹھمری کی زبان دیہی اور بحر ہندی ہے۔

۴۔ چھند چوبولے اور دوہے ہندی بحر یعنی دوہے کی بحر میں ہیں اور ان کی زبان اردو ہے۔

۵۔ بعض مکالمے مثنوی کی بحر میں ہیں اور وہ بحر یہ ہے۔ فعولن فعولن فعولن فعول (دو بار)

ہندی اسالیب اور روایات

اپنے ابتدائی دور میں اردو شاعری پر ہندی اور فارسی شاعری کے ملے جلے اثرات تھے۔ مگر آہستہ آہستہ اُردو شاعری ہندی سے دور اور فارسی سے قریب ہوتی گئی اور اس نے فارسی اصناف و اسالیب کو اپنا آدرش بنا لیا۔ پھر بھی اردو شاعری پر ہندوستانیت کا واضح اثر رہا۔ اردو شاعری میں ہندوستانیت دو سطحوں پر نمودار ہوئی۔ ایک طرف اس نے ہندی زبان، اسالیب، اصناف اور روایات سے فیض اٹھایا اور دوسری طرف ہندوستانی موسیقی کی دھنوں کے مطابق غنائی نظموں کو اپنے دامن میں جگہ دی۔ اس سلسلہ میں حضرت امیر خسروؒ نے کافی جدت پسندی کا ثبوت دیا۔ انھوں نے اردو شاعری میں بعض دل چسپ اضافے کیے۔ ان اضافوں میں انمل۔ دوسخنے اور ڈھکوسلے نثری اختراعات ہیں۔ البتہ مکرنی اور پہیلی شعری تخلیقات ہیں۔

مکرنی میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے تین مصرعوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر (عورت) اپنے ساجن سے مخاطب ہے مگر چوتھے مصرع سے معلوم ہوتا ہے کہ مخاطب ساجن نہیں بلکہ کوئی دوسری چیز یا شخص ہے اور یہی دوسری چیز مکرنی کا بنیادی موضوع ہوتا ہے چوتھا مصرع پڑھنے یا سننے کے بعد پہلے تین مصرع بھی بنیادی موضوع سے متعلق

اور ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ آخری مصرع استفہامیہ ہوتا ہے اور عام طور پر اس میں جواب پنہاں ہوتا ہے۔ مکرنی اپنی حد میں ایک فن ہے، اس میں شاعر اپنی چابکدستی کا مظاہرہ کرتا ہے اور سننے اور پڑھنے والوں کی ذہانت کا امتحان لیتا ہے۔ مکرنی میں کسی حد تک داستان کا استعجاب کہانی کی دل کشی اور رباعی کی جامعیت ہوتی ہے۔ مکرنی عام طور پر مثنوی کی تکنیک میں ہوتی ہے۔ جس کا ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع کے قوافی جداگانہ ہوتے ہیں۔ مثلاً

ہات پکڑ میرو لیو دبائے — چور وؤں پھرائے ہی جاتے
دھیرج دیت جو کروں پکار — سکھی کوئی پی نا رمی منہیار

(منہیار: عزلت)

پہیلی کو معمہ اور چیستان بھی کہتے ہیں۔ انشا نے معمہ کو صنعت قرار دیا ہے اور اس کا ذکر " در بیان معنوی " کے تحت کیا ہے[۱۶] قدیم ہندوستانی ادب میں بعض پہیلیوں کو برہمودے کہا جاتا تھا۔ سنسکرت میں اس کا نام پرہیلیکا ہے[۱۷] بعض مقامات پر اسے " بوجھو " بھی کہتے ہیں۔ قدیم ہندوستانی ادب میں یہ ایک ترقی یافتہ فن تھا۔ ڈنڈی نے اپنی کتاب ' کاویہ درشن ' میں پہیلی کی تیس قسمیں بتائی ہیں۔ بھاما نے اپنی کتاب کاویہ النکار' میں رام شرچیوت کو پہلا پہیلی گو شاعر لکھا ہے۔ پہلی میں تعداد اشعار کی قید نہیں ہوتی۔ کم سے کم ایک شعر کی پہیلی ہوتی ہے اور زیادہ سے زیادہ نو اشعار کی پہیلیاں ملتی ہیں۔ پہیلی میں شاعر ایک ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جس کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی اس لفظ کے سابقے اور لاحقے نئے معانی پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی لفظ پہیلی کی بنیاد ہوتا ہے اور وہی پہیلی کا جواب بھی ہوتا ہے۔ جس چیز کے بارے میں پہیلی ہوتی ہے، اس

---

[۱۶] دریائے لطافت ص ۲۳۴

[۱۷] مونیر ولیمس: سنسکرت انگلش ڈکشنری (۱۸۹۹) انگلینڈ ص ۷۴۱

کی بہت سی علامتیں اس پہیلی میں بیان کر دی جاتی ہیں جس سے پڑھنے یا سننے والوں کا ذہن اصل موضوع کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ یک شعری پہیلی کبھی فرد کی ہیئت میں ہوتی ہے جس کے دونوں مصرعوں میں جداگانہ قوافی ہوتے ہیں اور کبھی مطلع کی ہیئت میں ہوتی ہے جس کے دونوں مصرعے باہم مقفّٰی ہوتے ہیں۔ ایک سے زیادہ اشعار کی پہیلیاں غزل کی تکنیک میں ہوتی ہیں جن کے دوسرے مصرعے باہم مقفّٰی ہوتے ہیں اور کبھی مثنوی کی تکنیک میں ہوتی ہیں جن کا ہر شعر مطلع ہوتا ہے مگر ہر مطلع کے قوافی جداگانہ ہوتے ہیں۔ امیر خسرو، عزلت اور سودا وغیرہ نے پہیلیاں لکھی ہیں۔ سودا کے کلیات میں ۱۰۹ پہیلیاں ہیں۔

انشا کی ایک پہیلی یہ ہے

کیا ہے وہ شمع کہ جس کا ہے دل خلق لگن   ہر شب اس کی ہو تجلی سے نیا گھر روشن
کبھی دیوان سلاطین کی ہو بزم افروز   کبھی بالیں پہ گداؤں کے کرے شب کو روز

(لطائف۔ انشا)

ہندی اصناف میں دوہے اور گیت اُردو شاعری کا قابل قدر جزو بن گئے۔ دوہا ایک چوبیس ماترا کا ہندی چھند (بحر) ہے۔ اُردو میں پہلے اسکو دوہرا کہا جاتا تھا۔ امانت نے اندر سبھا میں اس کو دوہرا ہی لکھا ہے۔ دوہے میں دو مصرعے ہوتے ہیں۔ ہر مصرعے میں دو حصے ہوتے ہیں جنھیں پاد کہتے ہیں۔ پہلا اور تیسرا حصہ (پاد) وشم کہلاتا ہے۔ ان میں ۱۳-۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرا اور چوتھا حصہ سم کہلاتا ہے۔ اس میں ۱۱-۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ اس طرح دوہے کے پہلے مصرع کے پہلے حصہ (پاد) میں ۱۳ اور دوسرے میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ (یتی یا ورام) ہوتا ہے یہی تکنیک دوسرے مصرع کی ہوتی ہے۔ دوہے کے دونوں مصرع باہم مقفّٰی ہوتے ہیں۔ اگر دوہے

کی ماتراؤں کی ترتیب الٹ دی جائے یعنی دونوں مصرعوں کے پہلے حصہ ۱۱-۱۱ اور دوسرے دونوں حصوں میں ۱۳-۱۳ ماترائیں ہوں تو اُسے سورٹھا کہتے ہیں۔ ہندی کا دوہا یہ ہے:

مور مکٹ کٹی کاچھنی، کر مرلی ار مال!

یدی بانک مومن بسے۔ سدا بھاری لال

اُردو میں بھی دوہے نظر آتے ہیں۔ دکنی اور شمالی ہند کے شاعروں نے اس چھند کو اپنایا ہے۔

جو نیناں تم روپ کو، نرکھ ریجھ تھرات

تم بن پل پل سیس پر، پلکیں مارت ہات

(عزلت)

گھر میں راجہ کے ہے تو پریوں کی سردار

تجھ سے کر سکتا نہیں ہر گز میں انکار

(امانت)

گیت ہندوستانی ادب کی ایک قدیم صنف ہے۔ لوک گیتوں کی روایت ماضی کے اندھیرے میں دور تک چلی گئی ہے۔ البتہ گیت کی ادبی ہیئت سنسکرت میں گیت گوبند کی شکل میں نمودار ہوئی اور ہندی میں ودیاپتی نے ادبی گیتوں کا سرمایہ چھوڑا۔ اردو گیت نے لوک گیتوں اور ہندی گیت دونوں روایتوں سے استفادہ کیا ہے۔ چونکہ یہ غنائی شاعری ہے۔ اس لیے اس کا وجود اردو شاعری کے ابتدائی دور سے ہی نظر آتا ہے۔ مگر ابتدائی دور میں گیت اور گیت نما غنائی نظموں میں حدِ فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض دکنی شاعروں کے یہاں ایسی غنائی نظمیں مل جاتی ہیں جن میں بڑی حد تک گیت کی خصوصیات نظر آتی ہیں۔ ان میں ہیئت کا اختصار، جذبے کی شدت، ذات کا اظہار اور داخلیت اور موسیقیت کے عناصر ہیں۔ مگر عام

طور پر ٹیک کی پختگی اور تکنیکی وحدت کی کمی نظر آتی ہے۔ اس لیے ایسی غنائی شاعری کو گیت نما نظمیں کہا جا سکتا ہے۔ اس دور میں دو رجحانات نظر آتے ہیں۔ ایک یہ کہ اردو بحروں میں غنائی انداز کی نظمیں نظر آتی ہیں جن کی بدلی ہوئی صورت جدید گیتوں میں نظر آتی ہے۔ دوسرے موسیقی کی دھنوں میں ڈھلے ہوئے گیت۔ مگر دونوں کے گیتوں میں عورت کے جذبات کی صداقت اور لب ولہجہ کی نسوانیت ملتی ہے۔ یہی خصوصیت انھیں جدید گیتوں سے قریب تر کر دیتی ہے۔

کوئی جاؤ کہو مجھ ساجن سات — میں نیہہ بندی تو کیتا گھات

دل میرا اپنے سات کیا

مجھ برہیں دن رات کیا

دلداری کا نہ بات کیا

کنے مجھ سوں ایسی دھات کیا

کوئی جاؤ کہو مجھ ساجن سات ؂ میں نیہہ بندی

(علی عادل شاہ شاہی)

اور امانت کا گیت ہندوستانی سنگیت کی دھن کے مطابق جو "زبانی لال پری پیچ دہن سندر کانی کے" ہے۔

لاج رکھ لے شیام ہماری — میں چیری ہوں تمہاری

جرادے سمجھ کر گاری

(انترہ)

عبیر گلال نہ مو پر ڈارو — نہ مارو پچکاری

آدھی دنیہہ سب دیکھ پرے گی — ساری بھجو نہ ساری

کہیں گے لوگ متواری

گیتوں اور دوہوں کے علاوہ کبت بھی نظر آتے ہیں۔ کبت ہندی کوت کی تبدیل شدہ صورت ہے۔ "گیت" میں موضوع کی قید نہیں ہوتی بلکہ اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کیے جاتے ہیں۔ عزلت نے ایک طویل کبت لکھا ہے۔ اس کا ایک بند دیکھیے جس میں عشقیہ جذبات کا اظہار ہے۔

نینن جل دھار دیکھو گورے مالا ڈار دیکھو
ہائے کی پکار دیکھو پاچھین پچھتائے
انگ بھسم لائے دیکھو تیسری کہائے دیکھو
مرگ چھالا بچھائے دیکھو کچھ ہات نہ آئے
بکین دوار کا جائے دیکھو تیرتھ میں نہائے دیکھو
کردت گرے لائے دیکھو یوں ہی مرجائے
نرگنی سب ہوئے دیکھو سوئے دیکھو روئے دیکھو
آپ کو جو کھوئے دیکھو تب ہیں کچھ پائے

چوبولا بھی ہندی کا ایک چھند ہے۔ اس کو ہنسی بھی کہتے ہیں۔ اس میں پندرہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ آٹھ اور سات ماتراؤں کے درمیان وقفہ (یتی یا ورام) ہوتا ہے۔ آخر میں لگھ گرو ہوتے ہیں۔ مثلاً "منو سبھل نج جیون کرو"۔ اب اردو چوبولا دیکھیے۔ جو "بعنوان چوبولا اپنے حسب حال زبانی راجہ اندر" کی ملتا ہے۔

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام
بن پریوں کی دید کے نہیں مجھے آرام

لیکن یہ چوبولا نہیں بلکہ دوہا ہے۔ کیونکہ اس میں پہلے اور تیسرے پاد میں ۱۳-۱۳ اور دوسرے اور چوتھے پاد میں ۱۱-۱۱ ماترائیں ہیں اور ایک مصرع کے دونوں حصوں (پاد) کے درمیان یعنی ۱۳ اور ۱۱ کے درمیان وقفہ (ورام) ہے۔ امانت نے دوہے

کو چو بولا لکھ دیا ہے۔ دوہا اور چوبولا دو الگ الگ چھند ہیں۔

اُردو میں چوپائی بھی نظر آتی ہے۔ چوپائی بھی ہندی کا ایک چھند ہے۔ اس میں سولہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ امانت نے اندر سبھا میں اس طرح کے چھند پر محض "فقرے" لکھا ہے مثلاً "فقرے سبز پری کی درخواست میں زبانی راجہ اندر کی":

کاٹی رات مزے میں ساری   بیٹھ مرے پہلو اب پیاری
بہت لڑائی تو نے جان   اب ہے سبز پری کا دھیان

امانت کی اندر سبھا میں ہندی چھندوں کے مطابق شاعری کے نمونے ملتے ہیں اور ہندوستانی موسیقی کی دھنوں میں ڈھلی ہوئی شاعری بھی نظر آتی ہے۔ مثلاً ٹھمری اندر سبھا میں کئی ٹھمریاں ہیں۔ ٹھمری ہندوستانی سنگیت کی ایک مخصوص دھن کا نام ہے۔ اندر سبھا کے گیت عام طور پر ٹھمریوں کی دھنوں میں ملتے ہیں جس کی مثال گیت کے سلسلہ میں دی جا چکی ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل اردو شاعری محض تالاب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی طرح نہیں تھی بلکہ اس میں تجربوں کی لہریں اٹھتی تھیں۔ شاعروں نے قدیم اصناف سخن میں عروض و قوافی اور اجزائے ترکیبی کے دائرہ میں تجربے کیے اور ہندی چھند اور اسالیب کو اپنا کر جدت پسندی کا ثبوت دیا۔ اگرچہ اکثر تجربے مشق و مزاولت کی بنیاد پر کیے گیے ہیں۔ پھر بھی امانت کی اندر سبھا اور نظیر کی نظموں میں شعری تجربہ کا حسن نظر آتا ہے اور بعض شاعروں کے یہاں زبان و بیان کی سطح پر دلکش جدتیں ملتی ہیں۔ جن میں سے بعض تجربے جدید اردو شاعری میں اپنی بالیدہ شکل میں نظر آتے ہیں اور روایت کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔

۳

جدید اُردو گیت
تشکیل سے تکمیل تک

گیت ہندوستانی ادب اور موسیقی کی قدیم ترین اصطلاح ہے۔"گیتا" اور"گاتھا" بھی گیت کے وصف سے متصف ہیں۔ گیتا کے معنی ہیں جو گایا گیا ہو۔ گاتھائیں بھی گائی جاتی ہیں۔ اس لیے گیت کے دائرے میں آتی ہیں۔ ویدوں کے گائیکوں نے ویدوں کو بھی گیت کہا ہے۔ "گیرم کرون سیم ہی" کا مفہوم ہے: "اے میرے خالق، میں تجھے گیتوں میں باندھتا ہوں۔" انگریزی "لرک" کی اصطلاح تقریباً گیت کا مفہوم رکھتی ہے۔ لرک جرمنی زبان کے لفظ "لائرہ" سے ماخوذ ہے۔ یہ ایک مخصوص قسم کا ساز ہے۔ اس ساز پر گائی جانے والی ہر نظم کو "لرک" کہا گیا۔ اپنے قدیم مفہوم میں وہ نظم لرک کہلاتی ہے جو سازوں پر گائی جاتی ہے۔ "سنگیت" کی اصطلاح دو لفظوں "سم" اور "گیت" کا مرکب ہے۔ سم بمعنی عمدہ گیت یعنی نغمہ، سنگیت عمدہ نغمہ کو کہتے ہیں۔ ہندوستانی سنگیت کی اصطلاح میں جو نظم "سُر" "تال" اور "پد" کی پابند ہو، سنگیت کہلاتی ہے۔ —— ہندی میں گیت دو قسم کے ہوتے ہیں۔ "ویدک گیت" اور "لوکک گیت"۔ ویدک گیت کا مقدس نقش سام وید ہے۔ لوکک گیت

عوامی جذبات کا بیساختہ اظہار ہے۔ لوک گیتوں کو دو حصوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ ایک کو "مارگ گیت" اور دوسرے کو "دیشی گیت" کہتے ہیں۔ مارگ گیت میں شدھ راگ اور راگنیاں شامل ہیں۔ اور دیشی گیت میں ہلکے پھلکے گانے مثلاً دادرا، ٹھمری، اور ٹپّا وغیرہ۔ موسیقی کے نقطۂ نظر سے گیتوں کو مزید دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ "نیتر گیت" اور "گاتر گیت"۔ نیتر گیتوں میں سازوں کا نغمہ اور گاتر گیتوں میں انسانی لحن کا بامعنی نغمہ شامل ہے۔ جس کا ذریعۂ اظہار زبان ہوتا ہے۔ عام طور پر گیت سے یہی موخرالذکر گیت (نغمہ) ہی مراد ہوتا ہے۔ ہندی میں ہیئت کے نقطۂ نظر سے گیتوں کو "شدھ گیت" اور "پرگیت مکتک" کا نام دیا گیا۔ شدھ گیتوں میں وہ گیت شامل ہیں جو سازوں پر موسیقی کی دھنوں کے مطابق گائے جا سکیں۔ پرگیت مکتک میں ایسی غنائی نظمیں شامل ہیں جن میں گیت کی بعض داخلی خصوصیات تو ہوتی ہیں۔ مگر انھیں سازوں پر گایا نہیں جا سکتا۔ اردو میں بھی "گیت" اور گیت نما غنائی نظمیں ملتی ہیں۔ گیت نما غنائی نظموں کو گیتوں کے اولین نقوش کہا جا سکتا ہے۔ جنھیں روایت کا درجہ حاصل ہے۔ جدید اردو گیت اسی کی ترقی یافتہ اور طاقتور ہیئت کا نام ہے۔ اردو گیتوں کے سرمایے میں لوک گیت، فلمی گیت اور ادبی گیت شامل ہیں۔

شمالی ہند میں، مسلمانوں کی سلطنت کے بعد، ادبی و شعری نقطۂ نظر سے امیر خسرو کا نام بہت اہم ہے۔ امیر خسرو کے نام سے جو تخلیقات منسوب ہیں۔ اُن میں ہندی فارسی کی آمیزش ہے۔ اور گیت کی بعض خصوصیات بھی پائی ہیں۔ ان کی شاعری میں نسوانیت، لوچ، بول چال کی زبان کے عناصر خاص طور پر متوجہ کرتے ہیں۔ امیر خسرو کے بعد، رامانند کی تحریک شروع ہوئی۔ اس کے بعد،

پندرھویں صدی میں کبیرؔ اور میرابائی نے شاعری کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ کبیر ہندو مسلمانوں کو شیر وشکر کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے انھوں نے عوامی زبان میں اپنے مقصد کی تبلیغ کی مگر اس میں وہ نسوانیت، حسن، لوچ اور غنائیت نہیں جو گیت کے لیے مخصوص ہے۔ البتہ میرابائی کے گیتوں میں گیت کی رُوح جلوہ گر ہے۔ میرا کے یہاں بھگتی کی آنچ تیز ہے۔ اس کے بیشتر گیتوں میں کرشن جی سے اظہار محبت وعقیدت ہے۔ اس کے نغموں میں سپردگی، بیقراری اور محبت کی کیفیات ملتی ہیں۔ ان کے گیتوں میں جسم کی پکار ہے۔ مگر اس پر روح کے تقدس کا سایہ بھی ہے۔

اردو شاعری کا دکنی دور ۱۳۵۳ء سے ۱۷۰۷ء تک پھیلا ہوا ہے۔ ۱۳۵۳ء میں سلطان علاؤالدین حسن بہمن شاہ تخت نشین ہوا۔ اور ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کی وفات ہوئی۔ یہ زمانہ دکنی زبان اور شاعری کے لیے بہت اہم ہے۔ اس دور میں زبان اور اسلوب کی سطح پر فارسی اور ہندی روایات کا امتزاج نظر آتا ہے ایک طرف فارسی الفاظ، تراکیب اور صنعتوں کو اپنایا جا رہا تھا اور دوسری طرف ہندی روایتوں اور اسالیب کی طرف رغبت کا رجحان عام تھا۔ اس دور میں بہت سی غنائی تخلیقات وجود میں آئیں جن میں ہندی اور بول چال کی زبان کے عناصر کی فراوانی ہے۔ اس دور میں ایسی عشقیہ نظمیں وجود میں آئیں، جن میں اگرچہ مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کیا گیا ہے۔ مگر ان کے لہجے میں لوچ اور سپردگی کی کیفیت ملتی ہے جس سے ایسی نظمیں گیت کے مزاج سے قریب تر محسوس ہوتی ہیں۔ اس دور میں ایسی نظمیں بھی مل جاتی ہیں جن میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کیا گیا ہے۔ یہ انداز گیت کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ اس دور میں گیت کی کوئی واضح اور متعین ہیئت نہیں تھی۔ بلکہ ہر ہیئت میں گیت لکھے جاتے تھے۔ مثلاً

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا — لگیا بہت سوں دل ہمارا
سکھی ری مل کہ تل تل ذوق کریں — نئیں دنیا میں کوئی آیا دو بارا

(عبداللہ قطب شاہ)

پیا باج پیالا پیا جائے نا — پیا باج یک تل جیا جائے نا
مجھے تیر سینے پہ کاری لگا — جگر پھوٹ سارا اٹھا جائے نا

(غواصی)

ان نظموں میں اگرچہ مرد کی طرف سے اظہارِ عشق ہے مگر لہجے کی نسوانیت، لوچ، اور خود سپردگی نے ان کی داخلی فضا کو گیت کے قریب تر کر دیا ہے۔ جذبے کے براہِ راست اور شدید اظہار نیز بول چال کی زبان نے ان نظموں میں مزید گیت پن پیدا کیا ہے۔ اس دور میں ایسی تخلیقات بھی ملتی ہیں، جن میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق ہے۔

کھانا برہ کھاتی ہوں میں پانی انجھو پیتی ہوں میں
تجھ سے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا

(وجہی)

اب چھوڑ نئیں مت جاوے رے
مت برہ کوں ترساوے رے
یو جانے توں من بھاوے رے

(برہان الدین جانم)

ان ٹکڑوں میں لہجہ کی نسوانیت، عورت کی طرف سے اظہارِ محبت، خود سپردگی بیقراری اور جذبے کا وفور ہے۔

شمالی ہند کی شاعری کا کلاسیکی دور ۱۷۰۷ء سے شروع ہو کر ۱۸۵۷ء پر ختم

ہوتا ہے۔ اس دور کی شاعری میں بیشتر وہی خصوصیات ملتی ہیں جو دکنی شاعری کا طرۂ امتیاز ہیں۔ البتہ زبان کی صفائی وصحت اور جذبے وخیال کی بہتر نقش گری پر توجہ بھی ملتی ہے۔ شمالی ہند کی شاعری میں غنائی نظموں کا وافر سرمایہ موجود ہے اور بارہ ماسوں اور سراپا نگاری کے نمونوں کے ذخیرے کو مدنظر رکھیے تو سرمایہ اور وقیع ہو جاتا ہے۔ شمالی ہند کے ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں میں جن گیتوں کو شامل کیا ہے۔ ان کی ہیئت متعین نہیں۔ البتہ وہ ٹھمری، دادرا وغیرہ کے رنگ میں ہیں۔ ایسی غنائی تخلیقات، ہندوستانی موسیقی کے سانچے میں ڈھل کر دکنی دور کی گیت نما نظموں سے زیادہ دلکش نظر آتی ہیں۔ مثلاً

پالاگی کر جوری	شیام موسے کھیلو نہ ہوری
گنوئیں چراون میں نکسی ہوں	ساس نند کی چوری
سگری چنری رنگ نہ بھجو	اتنی سنو بات موری

شام موسے کھیلو نہ ہوری

(امانت)

اس دور کے گیتوں کے نقوش، اردو شاعری کا منظر نامہ اور گیت کی تکنیک کے تحت شامل ہیں۔ اس طرح کے نقوش، جدید اردو گیت کے اولین نمونے ہیں جنھیں روایت کا درجہ حاصل ہے۔ گیت نما غنائی نظموں کی یہی روایت ارتقائی مراحل طے کر کے، جدید اردو گیت کی طاقت ور ہیئت بن کر نمودار ہوئی ہے۔ سطورِ ذیل میں جدید گیت کی ہیئت کا تعین کیا گیا ہے اور اردو گیتوں کے سرمایے کا تجزیہ کر کے جدید اردو گیت کی تکنیک، اسلوب، زبان اور خصوصیات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ہیئت اردو میں ہر ایسی ہیئت کو گیت کہا جا رہا ہے۔ جس میں گیت کی بعض اہم خصوصیات ملتی ہیں مگر اب تک گیت کی خارجی خصوصیات کا تجزیہ کر کے ان کی نشاندہی نہیں کی گئی ہے۔ اس لیے گیت کا اطلاق بہت سی ہیئتوں پر ہوتا ہے اور اس میں ہر ہیئت کی غنائی شاعری شامل ہو گئی ہے۔ اگرچہ گیت غنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے۔ مگر غنائی شاعری کی ہر ہیئت گیت نہیں ہے۔ سطورِ ذیل میں گیت کی بعض اہم خصوصیات کی نشاندہی کر کے گیت کی ہیئت کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اردو میں خالص گیت اور "گیت نما" نظموں کی ہیئت میں کوئی امتیاز نہیں کیا گیا مگر ہندی میں اس سلسلے میں پیش رفت ہوئی ہے۔ ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر نے "شدھ گیت" اور "پرگیت مکتک" میں امتیاز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "شدھ گیت" وہ ہیں:

> "جن میں پرائے پرتھم یا دونیہ پنکتی ٹیک کے روپ میں پدلوار ہونے پر دہرائی جاتی ہے۔"[1]

گیت کی ہیئت کی تکمیل کے لیے "ٹیک کی پنکتی" کی موجودگی ضروری ہے اور یہی خالص گیت اور گیت نما نظموں میں وجہ امتیاز ہے۔ مگر محض "ٹیک کی پنکتی" ہی کافی نہیں ہے۔ اس پر مزید غور و فکر کرنا ہوگا اور گیت کی ہیئت کا تعین کرنے کے لیے گیتوں سے ہی اصول اخذ کرنے ہوں گے۔

یہ بات مان لینے کے بعد کہ گیت میں "ٹیک کی پنکتی" لازمی طور پر ہوتی ہے۔ اب یہ غور کرنا ہے کہ گیتوں میں اس کی کیا کیا صورتیں واقع ہو سکتی ہیں۔ ٹیک کی پنکتی

---

[1] ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر: کلا: اتہاس اور سمیکشا

کی تین بہت واضح صورتیں نظر آتی ہیں۔

(الف) یہ گیت کے بندوں کے مصرعوں سے (ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے) مختصر ہوتی ہے۔

پٹ مندر کے کھول

دور کہیں اک جھرنا گادے سپنے کے سے راگ
لٹنے کو ہے دن کے ہاتھوں تاروں کا یہ سہاگ
سکھیاں اپنی ہٹ میں لپٹیں کریں دلوں کی کھود
پنگھٹ پر ہر کوئی چپ ہے گری گگری ڈول
پٹ مندر کے کھول

——————— (ساغر نظامی)

(ب) یہ گیت کے بندوں اور مصرعوں کے (ارکان اور ماتراؤں کی تعداد کے) مساوی ہوتی ہے۔

آج سہی انکار
لیکن کچھ تو بول
ان ہونٹوں کو کھول
جو کرتے ہیں پیار
آج سہی انکار

——————— (ڈاکٹر مسعود حسین خاں)

(ج) ٹیک کی پنکتی گیت کے بندوں کے دوسرے مصرعوں سے (ارکان اور ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے) طویل ہوتی ہے۔

اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار
چلتی آندھی رک نہیں سکتی
اُڑتی بدلی جھک نہیں سکتی
ننھی لہریں روک سے بن جاتی ہیں خونی دھار
اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار

(خاطر غزنوی)

ان تینوں مثالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ گیت میں ٹیک کی پنکتی گیت کے بندوں کے دوسرے مصرعوں کے مساوی بھی ہو سکتی ہے اور ان سے مختصر اور طویل بھی ہو سکتی ہے اور گیتوں میں یہ تینوں شکلیں عام اور مقبول ہیں.

لیکن گیت میں محض ٹیک کی پنکتی ہی کافی نہیں ہے. بلکہ اس سے قبل ایک اور مصرعے کی موجودگی بھی ضروری ہے جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہو. اس کی بھی تین صورتیں ملتی ہیں.

(الف) یہ مصرع ٹیک کی پنکتی سے (ارکان کی تعداد اور ماتراؤں کی گنتی کے لحاظ سے) مختصر ہوتا ہے.

آنسو گوندھ کے ہم نے پرویا پریم ملن کا ہار
تیری پریت کی ریت نرالی، میرا پاگل پیار
گھور نراشا سے اکتا کر آیا تیرے دوار
نیر کے دیپ جلائے
دھیرج کون بندھائے بھگون دھیرج کون بندھائے

(سطوت رسول)

یہ ٹیک کی پنکتی کے (ارکان اور ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے) مساوی ہوتا ہے

جاگی من میں ملن کی آس
سُرمرلیا کے جی کو جلائیں
دور کھیتوں میں مجھ کو بلائیں
مہکے ہونٹوں پہ پیتم کا ناؤں
تھامے بابل کا ڈر مورے پاؤں
کرے دھیان سجن کا اداس رے
جاگی من میں ملن کی آس رے

(ناصر شہزاد)

(ج) یہ ٹیک کی پنکتی سے (ارکان کی تعداد اور ماتراؤں کی گنتی کے لحاظ سے) طویل ہوتا ہے۔

تم بات کسی کی مان لو
نیر بھری آنکھوں میں جاگے لال گلابی ڈورے
چمک چمک سو گئے تارے لے لے کے ہلکورے
ہم تم آج نہ سوئیں گے تم اپنے دل میں ٹھان لو
تم بات کسی کی مان لو

(قتیل شفائی)

ان تینوں مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ "ٹیک کی پنکتی سے پہلے آنے والا مصرع جو "ٹیک کی پنکتی" سے باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ اس سے بڑا چھوٹا اور مساوی ہوسکتا ہے اُردو گیتوں میں یہ تین صورتیں عام اور مقبول ہیں۔

ٹیک کی پنکتی اور اس سے پہلے آنے والے مصرع کے بعد گیت کی بحر، بندوں اور ترتیب قوافی پر غور کر لینا ضروری ہے۔ جہاں تک گیت کی بحر کا تعلق ہے، ہندی

کی حد تک یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کے لیے ایک خاص نوع کا چھند مخصوص ہے۔ یہ ماتراتی چھندوں میں لکھا جاتا رہا ہے۔ مگر اُردو میں گیت کے لیے کوئی خاص بحر مخصوص نہیں کی گئی ہے۔

بحر کے نقطۂ نظر سے اُردو گیتوں کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض گیت خالص ہندی ماتراتی چھند میں اور بعض خالص اردو بحروں میں لکھے گئے ہیں۔ بعض گیتوں میں ہندی اردو بحروں کا امتزاج بھی ہے مگر ایسا شاذونادر ہی ہوا ہے اور بعض گیت ایسے بھی ملتے ہیں جن کے مختلف مصرعوں میں ماتراؤں یا ارکان کی تعداد مختلف ملتی ہے۔ مثلاً

میں گن دکھ کے گاتے گاتے
اب ٹوٹ نہ جاؤں
روتے روتے من دھیرج نے
نین گنوائے
اس اندھے کی لاٹھی ہوں میں
آشا گائے
اندھے سے کیا ناتا تیرا
آشا کو سمجھاؤں
آپ ٹوٹ نہ جاؤں

(نگار صہبائی)

بحر کے تنوع کے دلکش تجربے الطاف مشہدی، نگار صہبائی، ندا فاضلی اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے کیے ہیں۔ چونکہ ہیئت شاعر کے شعری تجربہ کی خارجی صورت گری کا نام ہے۔ اور اس کا تعلق شعری تجربہ کی بنیادی صنعت سے ہوتا ہے۔ اس لیے

گیت کی ہیئت کا ہر عنصر خواہ وہ لفظ ہو یا لفظی تصویر، بحر ہو یا قافیہ شعری تجربے کے تابع ہوتا ہے۔ اس لیے گیت کے لیے کوئی ایک بحر مخصوص نہیں کی جا سکتی۔ جذبہ اور خیال اپنا آہنگ خود تراش لیتا ہے لیکن پھر بھی گیت کے مزاج و منہاج کے پیش نظر گیت کے لیے ماترائی چھند زیادہ موزوں ہیں۔ جن شاعروں نے گیتوں میں ماترائی چھندوں سے کام لیا ہے انھوں نے اپنے گیتوں میں حسن اور تاثیر کے عنصر کو بڑھایا ہے۔ گیت کے لیے اردو کی ایسی بحریں بھی مفید ہیں جو ہندی کے ماترائی چھندوں سے قریب تر ہیں۔

جہاں تک گیت کے بندوں کے مصرعوں کی ترتیب قوافی کا تعلق ہے وہ ہر شاعر کے یہاں مختلف ہوتی ہے گیت کے مصرعوں کا تسلسل مصرعوں کی ترتیب اور قوافی کی زنجیر جذبہ کے بہاؤ کی تابع ہوتی ہے۔ اس لیے جذبہ کی لہروں پر حباب کی طرح قوافی ابھرتے چلے جاتے ہیں۔ گیت کے بندوں میں قوافی ایک طرف جذبہ کی خالصیت کی ترسیل کرتے ہیں۔ دوسری طرف گیت کی غنائیت میں اضافہ کرتے ہیں۔

اردو گیتوں کے سرمایے پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو میں دو دو، تین تین اور چار چار مصرعوں کے بند ہیں۔ دو مصرعوں کے بند میں ترتیب قوافی الف الف اور الف ب ہو سکتی ہے۔ تین مصرعوں کے بند الف ب ب/ الف الف ب/ الف ب الف اور الف الف الف زیادہ مقبول ہیں۔ چار مصرعوں کے بند میں الف الف الف الف/ الف الف ب ب/ الف ب الف ب/ الف ب ب الف نظر آتی ہیں لیکن پہلی تین ترتیبیں زیادہ مقبول ہیں۔ گیت کے بندوں کی ترتیب اور اس کی تزئین میں گیت کاروں نے اپج اور حسن ذوق کا مظاہرہ کیا ہے اور ہر اچھے گیت میں قوافی کی نئی ترتیب سے ایک دلکش صوتی کیفیت ابھرتی ہے۔

دالف آئی کالی رات

پی درشن کو سج کر نکلی ہر البیلی ناری
دور دیس کی رادھا جائے کس موہن کے دوار
کیسے بنے گی بات
آئی کالی رات

——————— (منیر نیازی)

(ب) آئے دن بہار کے پھر دن آئے
ہر ہر یالی
پیت نے اپنے روپ میں ڈھالی
بنی کھڑی ہے صبح سہانی
کرشنا کنہیا رادھا رانی
ہری بھری سنجوگ کی ڈالی
لہرائے
آئے دن بہار کے پھر دن آئے

——————— (قیوم نظر)

الف جز میں ترتیب قوافی سیدھی سادی ہے مگر ب جز میں کافی جدت نظر آتی ہے۔ اس طرح بہت سے گیتوں میں قوافی کی ترتیب سے کانوں اور آنکھوں کے ذریعہ تسکین ہوتی ہے اس کے علاوہ بعض گیت ایسے بھی نظر آتے ہیں جن کا ایک بند مختصر اور دوسرا طویل ہے۔ مگر ایسے تجربوں کی تعداد کم ہے۔

چونکہ گیت کی ہیئت پر ہندی پد شیلی کا اثر ہے۔ اس لیے بعض گیتوں کی ابتدا میں مکھڑے کے طور پر ایک ڈیڑھ یا دو مصرعوں کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ جو "ٹیک کی پنکتی" کے علاوہ ہوتے ہیں۔ مگر انھیں گیت کے درمیان میں دہرایا نہیں جاتا۔

کبھی کبھی آخر میں ضرور دہرایا جاتا ہے۔ مگر مکھڑا گیت کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ اس لیے یہ قاری اور سامع کے ذہنی پس منظر کو اپنے آہنگ اور شدتِ تاثر سے ہموار کرتا ہے اور گیت میں موسیقیت کا عنصر بڑھا دیتا ہے۔ مثلاً

دیپ جلے بن باتی راما
میں تو نیند کی ماتی راما
دیپ جلے بن باتی

کو ومیرو من کا بسیا کو ومیرو جاتی رام
سدہ بسرائی بوجھ نہ پائی میں دکھ پائی رام
پیت گنوائی رام
لکھ لکھ پھاڑوں پاتی رام
دیپ جلے بن باتی

(شہاب جعفری)

اس ٹکڑے میں "میں تو نیند کی ماتی، راما" محض ایک بار ہی آیا ہے۔ جو گیت کی ابتدا میں ہے۔ گیت کی ہیئت میں یہ ٹکڑا اجذب نظر آتا ہے۔ اس لیے اس کو "خالص گیت" کے دائرہ میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو گیت کے لیے کوئی بحر مقرر نہیں ہے۔ بندوں کے مصرعوں کی تعداد اور ترتیب قوافی بھی متعین نہیں ہے۔ اس کا انحصار شاعر کے موڈ اور جذبہ کے بہاؤ پر ہے کہ وہ اپنی شکل کیا بنا لیتا ہے؟ اس میں تنوع اور لوچ کی کافی گنجائش ہے۔ خالص گیت کے لیے "ٹیک کی پنکتی" اور اُس کا مددگار مصرع ضروری ہے جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ ان دونوں میں سے ایک کی کمی بھی ہو تو گیت ہیئت کے نقطۂ نظر سے ناقص ہے۔ اس کے علاوہ گیت کا مختصر ہونا اور

اس کا بندوں میں منقسم ہونا بھی ضروری ہے۔ اگر گیت ہندی کے ماترائی چھندوں یا ان سے ملتی جلتی بحروں میں ہو تو زیادہ بہتر ہوتا ہے اور اس کا بندوں میں منقسم ہونا بھی ضروری ہے۔ ایک گیت دیکھیے :

نیبو کی پھانکوں سے نینا رسیلے
نینا رسیلے
بیسلا چنبیلی سی چڑھتی عمریا
جھانکے کنویں تال
تاکے نہریا
چھم چھم سے رک جائے چلتی بجریا
چکنی ڈھلانیں چمکدار ٹیلے
نیبو کی پھانکوں سے نینا رسیلے
گورا بدن جیسے بجتا روپیا
سوتے میں اٹھ اٹھ کے
برائے پیا
ہر روز لٹھیا کو ٹکرائے بھیا
کھٹ میٹھی سی امیا سی کوئی نہ پی لے
نیبو کی پھانکوں سے نینا رسیلے

(ندا فاضلی)

گیت کی اس ہیئت کے علاوہ ایسی تمام ہیئتیں جن میں گیت کی داخلی خصوصیات، غنائیت، داخلیت جذبہ کی شدت اور وحدت، نسوانی لب و لہجہ اور بول چال کی زبان کا آہنگ ہو اور وہ گیت کی ہیئت سے قریب تر بھی ہو وہ "گیت نما نظمیں" ہیں۔ ہندی

میں انہیں "پر گیت مکتک" کہتے ہیں۔ پر گیت مکتک یا گیت نما نظموں کی بیشمار صورتیں نظر آتی ہیں۔ جن کا احاطہ کرنا مشکل کام ہے۔ مگر بعض مقبول اور ممتاز صورتوں کا احاطہ کرنا مشکل کام ہے۔

(الف) ایسی گیت نما نظمیں، جن میں ٹیک کی پنکتی ہوتی ہے۔ مگر اس سے پہلے ایک مددگار مصرع نہیں ہوتا۔ جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ عظمت اللہ خاں کی زیادہ تر غنائی نظمیں اسی ہیئت میں ہیں۔ مثلاً "مرے حسن کے لیے کیوں مرے"۔ "دام میں یاں نہ آئیے"۔ "وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے"۔ "پہلا آمنا سامنا"۔ "تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی"۔ اسی نوع کی گیت نما نظمیں ہیں۔

مرے حسن کے لیے کیوں مرے نہیں لینے تھے تمہیں یوں مرے
بہت اپنی چاہ جتا جتا مرے دل کو موہ کے لے لیا
مرے واسطے یہ بہشت تھی تمہیں دل لگی تھی یہ کھیل تھا
مرے حسن کے لیے کیوں مرے نہیں لینے تھے تمہیں یوں مرے

(عظمت اللہ خاں)

اس گیت نما نظم میں گیت کی ساری داخلی خصوصیات موجود ہیں اور "ٹیک کی پنکتی" کے طور پر "مرے حسن کے لیے کیوں مرے .... الخ" بھی موجود ہے۔ مگر اس سے قبل ٹیک کی پنکتی کا مددگار مصرع موجود نہیں ہے۔ اگر اس میں گیت کی داخلی خصوصیات نہ ہوتیں تو قدیم اصطلاح میں اس کو مثلث کہا جاتا ۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے عظمت اللہ خاں کی ایسی نظموں کو گیت تسلیم کیا ہے[1]۔ مجھے ان کی رائے سے اتفاق نہیں ہے۔ میرے خیال میں یہ گیت نہیں بلکہ "گیت نما" نظم ہے۔

(ب) بعض گیت نما نظموں میں ٹیک کی پنکتی نہیں ہوتی۔ مگر ٹیک کی پنکتی کی جگہ ہر بار ایک نیا مصرع آتا ہے۔ جو ہر بند میں نئے قافیہ میں ہوتا ہے۔ حفیظ جالندی کے

یہاں یہ ہیئت خاص طور پر نظر آتی ہے. الطاف مشہدی اور دوسرے شعرا کے یہاں بھی اس کا اثر ہے

میرے دل کا داغ

پیاری میرے دل کا داغ
میں ہوں دل کے باغ کا مالی
لایا ہوں پھولوں کی ڈالی
نازک نازک پھول ہیں جیسے اُجلے اُجلے داغ
ایسا ہی بے داغ ہے پیاری میرے دل کا باغ
پیاری میرے دل کا باغ
میں ہوں دل کے باغ کا مالی
لایا ہوں پھولوں کی ڈالی

الفت کا اظہار

پیاری الفت کا اظہار
میری ٹھنڈی ٹھنڈی آہیں
تیری یہ حیران نگاہیں
ان پھولوں کی ہر ڈالی ہے اک گلشن بے خار
ان پھولوں کی رنگت جیسے الفت کا اظہار
پیاری الفت کا اظہار
میری ٹھنڈی ٹھنڈی آہیں
تیری یہ حیران نگاہیں

——— (حفیظ جالندھری)

حفیظ کی ایسی نظموں میں گیت کے بعض عناصر موجود ہیں۔ مگر ہیئت کے لازمی جزو اور گیت کی بعض داخلی خصوصیات کا فقدان ہے۔ اس میں ٹیک کی پنکتی اور عدد گار مصرع نہیں ہے۔ دوسری طرف اس کے دونوں بندوں میں ایک ہی جذبہ کا بہاؤ نہیں ہے بلکہ اس میں "تکرار خیال" کی روایت کا اثر ہے۔ حفیظ کے یہاں "اندھی جوانی"، "حسن اور موت"، "فرشتہ کا گیت"، وغیرہ ایسی ہی گیت نما نظمیں ہیں۔ ان نظموں کی ترتیب، قوافی اور بندوں کی ساخت پر استنزا فارم کا اثر ہے۔ پنڈت ہری چند اختر نے بھی انھیں گیت کہا ہے۔ مگر مجھے ان کی رائے سے اتفاق نہیں ہے۔

(ج) گیت نما نظموں کی ایک اور لچکدار ہیئت ہے جس پر آزاد اور معریٰ نظم کی تکنیک کا اثر ہے۔ اس کی تمام شکلوں کا احاطہ کرنا مشکل ہے۔ اس ہیئت میں آزادی کے لامحدود امکانات ہیں۔ ایسی نظموں میں گیت کی داخلی خصوصیات بدرجہ اتم ہوتی ہیں مگر گیت کی خارجی خصوصیات کا فقدان ہوتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں، قتیل شفائی، نگار صہبائی اور عشرت رحمانی وغیرہ کے یہاں ایسی گیت نما نظمیں ملتی ہیں۔

اک گئی شام کی ہنسی دیکھو
چھاؤں کدم کی بھاگے
بکھر چکے ہیں سارے پتے
من مینا کے سُر ہیں سچے

سات سُروں کے پھیر سے باہر
رادھا راگ الاپے
بند ہیں نین کواڑے
جنم جنم کے گُن ہیں جس میں

پاپی تن کے پُن میں جس میں
پاؤں اس کے چرنوں میں رکھ دوں
بنسی او متوالے
تم تو بھوگوالے

(رنگار صہبائی)

اس تجزیہ کا حاصل یہ ہے کہ گیت غنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے، مگر غنائی شاعری کی ہر ہیئت گیت نہیں ہے۔ خالص گیت اور گیت نما نظموں میں فرق کرنا چاہیے اور گیت محض اسی ہیئت کو ماننا چاہیے جس میں گیت کی ہیئت کی داخلی اور خارجی وہ خصوصیات ہوں جن کا تعین سطور بالا میں کیا گیا ہے۔ گیت اور گیت نما نظموں کے دیگر تنوعات کا تجزیہ "گیت کی تکنیک" کے تحت کیا گیا ہے۔

تکنیک

شاعری کی دوسری ہیئتوں کی طرح اگرچہ گیت اور گیت نما نظموں کی تکنیک بھی داخلی اور خارجی عناصر کی ہم آہنگی، توازن اور تناسب سے وجود میں آتی ہے مگر گیت اور گیت نما نظموں کی تکنیک میں داخلی عناصر خارجی عناصر پر چھائے رہتے ہیں۔ جب تک جذبے کی شدت، حرکت اور موسیقی الفاظ اور بحر و قوافی کے سنگیت کی لہروں میں تبدیل نہ ہو جائے۔ گیت کی تکنیک کامیاب نہیں سمجھی جاتی۔ گیت کی تکنیک میں لفظ و معنیٰ کا ایک دوسرے میں تحلیل ہونا ہی ضروری نہیں، بلکہ جذبہ کا حرف وصوت کی طبعی صورت اختیار کر لینا بھی لازمی ہے۔ گیت کی تکنیک تخلیقی عمل کے لمحۂ اول سے گیت کی ہیئت میں شامل رہتی ہے۔ اور گیت کی ہیئت کے دوسرے عناصر اور لوازم کی نشو و نما کے ساتھ اس کی نشو و نما بھی ہوتی ہے اور گیت مکمل ہونے پر یہ بھی مکمل ہو جاتی ہے اور تکمیل کے بعد ہی اس کی شناخت بھی ہوتی ہے تکنیک کا

لفظ علمی اور سائنسی علوم سے فنونِ لطیفہ میں آیا ہے جس سے کسی حد تک خارجی ترتیب و تہذیب کا تصور وابستہ ہے۔ فنونِ لطیفہ میں محض خارجی ترتیب کو تکنیک نہیں کہہ سکتے اس میں خارجی اور داخلی عناصر کے ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر وجود پذیر ہونے اور جذبہ کے فطری ارتقا کے مطابق ڈھل جانے کی شرط لازمی ہے۔ مگر تکنیک کی شناخت محض خارجی سطح پر ہی ہو سکتی ہے۔ اس لیے گیتوں اور گیت نما نظموں کی تکنیک کا تجزیہ کرتے وقت اُن کی ساخت، خارجی عناصر اور اُن کی ترتیب کو بنیاد بنایا گیا ہے مگر داخلی عناصر کو بھی نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔

اردو گیتوں کی تکنیک کے تنوعات کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔
۱- ہندی چھندوں اور اسالیب کا اثر ۲- ہندوستانی موسیقی کی دھنوں کا اثر ۳- ہندی اور اردو بحروں کے امتزاج کا اثر ۴- اردو اصناف و اسالیب کا اثر۔ سطورِ ذیل میں ان اثرات کے تحت گیت نما نظموں کی تکنیک کے تنوّعات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۱- ہندی چھندوں اور اسالیب کا اثر

اُردو گیتوں پر ہندی گیت اور لوک گیت کی روایت کا اثر ہے۔ ان اثرات کے تحت اردو گیتوں کی تکنیک کی دو واضح صورتیں ملتی ہیں۔ (الف) پدشیلی کا اثر (ب) ماترائی چھندوں کا اثر۔

(الف) ہندی میں گیت کی ایک قدیم اور عام تکنیک پدشیلی ہے۔ ودیاپتی سے تاحال ہندی گیتوں میں اِس روایت کا تسلسل نظر آتا ہے۔ عام طور پر پد میں چار حصّے ہوتے ہیں۔ اردو شعر کے نقطۂ نظر سے پد دو ایسے مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے جو چار ٹکڑوں میں منقسم ہوں۔ پد کے چوتھائی حصّہ کو چرن کہتے ہیں۔ اردو گیتوں پر ہندی پدشیلی کا اثر ہے۔

عجیب ہے یہ زندگی، کبھی ہے غم کبھی خوشی
ہر ایک شے ہے بے یقیں، ہر ایک چیز عارضی
یہ گال زرد زرد سے اَٹے ہوئے ہیں گرد سے
ستم رسیدہ دل یہاں تڑپ رہے ہیں درد سے
یہ صورتیں کہ جن پہ ہے ستم کی داستاں لکھی
عجیب ہے یہ زندگی

(تنویر نقوی)

پَد شیلی کی خصوصیت یہ ہے کہ پد کا پہلا چرن ہر بند کے بعد دہرایا جاتا ہے۔ اِس گیت میں یہ التزام کیا گیا ہے۔ اس گیت میں زندگی کی ستم رانیوں پر حیرت اور کرب کے احساس کو سمویا گیا ہے۔ چونکہ شاعر نے اُس کی بحر خالص فارسی رکھی ہے جو فاعلن مفاعلن کی تکرار سے بنتی ہے اور جس کا مزاج رزمیہ ہے، اس لیے اس گیت میں وہ کسک اور کیف پیدا نہیں ہوا جو گیت کے لیے ضروری ہے۔ البتہ بحر کی خوش خرامی اور خوش آہنگی سے تھوڑا سا لُطف ضرور ملتا ہے۔

اردو شاعروں نے پد شیلی میں تھوڑا سا تصرف کر کے اور چرن پر مختلف انداز کے بند سجا کر اردو گیتوں اور گیت نما نظموں کی تکنیک میں خوش گوار اضافے کیے ہیں۔

اب بھی نہ آئے من کے چین
ناکوئی ساتھی ناکوئی ساجن ناکوئی میرے پاس سہیلی
برہ کی لمبی رات گزاروں ڈر کی ماری کیسے اکیلی

(اختر شیرانی)

کب آؤ گے پریتم پیارے
کب آؤ گے پریم دوارے

رہ گئے پاؤں چلتے چلتے
تھک گئیں آنکھیں رستہ تکتے
کب آؤ گے پریتم پیارے

——————— (محمد دین تاثیر)

اِن دونوں ٹکڑوں میں پورا پد نہیں ہے۔ مگر پد کا ٹکڑا "چرن" ضرور ہے۔ اگر اِس کو چرن نہ بھی تسلیم کیا جائے تو بھی اس ٹکڑے کے ٹیک کی پنکتی کے بار بار واقع ہونے کی صورت میں "چرن نما" ضرور ماننا پڑے گا۔ پہلے ٹکڑے میں ایک چرن اور دوسرے میں دو چرن ہیں۔ جن میں پہلے چرن کی تکرار ہوئی ہے۔ یہ تکرار ہی پد شیلی کے اثر کو ظاہر کرتی ہے۔ اب ایک صورت اور دیکھئے۔

اے دل ناداں
سُونا سُونا کر گئے مجکو دو دن کے مہمان
کس کس نے توڑے ہیں تجھ سے الفت کے پیمان
راتیں کتنی سونی ہیں، اب دن کتنے ویران

——————— (سیف الدین سیف)

اِس ٹکڑے میں "چرن" کے ساتھ تین مصرعوں کا بند ہے جس میں "ک اور ن" کے آہنگ نے ایک دلدوز نغمگی پیدا کر دی ہے اور تاثر کو بڑھا دیا ہے۔

یہ تکنیک یہیں نہیں رُکی بلکہ گیت کاروں نے چرن پر ۴، ۵، ۶، ۷ مصرعوں کے بندوں کا اضافہ کر کے اس تکنیک کے نئے امکانات کو برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس تکنیک کا ایک دلکش تجربہ مصطفےٰ زیدی کے یہاں ملتا ہے۔

آئی پیا کے دیس
سات سمندر پار سے گوری آئی پیا کے دیس
رُوپ بدیسی لیکن جیون پُورب کا سندیس

لمبی لمبی پلکیں جن میں تلواروں کی کاٹ
نیلی نیلی آنکھیں جیسے جمنا جی کے پاٹ
اَنکھڑیاں یا ٹھنڈے ٹھنڈے دریاؤں میں سیپ
روشن روشن چہرہ جیسے دیوالی کے دیپ
گندم جیسی رنگت کے یہ نرم سنہرے کیس
آئی پیا کے دیس

(مصطفٰے زیدی)

اس ٹکڑے کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں چرن "آئی پیا کے دیس" ہے۔ بلکہ یہ ہندی چھند "سرسی" میں ہے جو بہت مترنم ہے۔ مصرعوں کے قوافی کی ترتیب یہ ہے کہ پہلا، دوسرا، تیسرا، چوتھا اور پانچواں چھٹا آپس میں مقفٰی ہیں یعنی تین مطلعے الگ الگ قوافی میں ہیں۔ اور ساتواں مصرع "ٹیک کی پنکتی" یا چرن کے قافیے میں ہے جو چرن کے آہنگ کو اور نمایاں کر دیتا ہے۔ اس میں قوافی کے تنوع اور آخری دو مصرعوں کے ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کے اختلاف سے غنائیت میں اضافہ ہوا ہے۔ اس گیت کی جمالیاتی فضا بھی دل و دماغ کو مسحور کرتی ہے مگر اس پر ہندی اور اردو کی سراپا نگاری کا اثر ہے جس سے اس میں خارجیت کا عنصر بڑھ گیا ہے اور تاثیر سے زیادہ حسن اور آرائش کا اضافہ ہو گیا ہے۔ اب ذیل کا یہ بند دیکھئے۔

تو ہی سب کا پالن ہار
تو نے یہ سنسار بنایا، اتنا سارا کھیل رچایا
موتی ہیرے سونا روپا، تیری دولت تیری مایا
دن کے رخ پر تیرا پرتو، رات کے سر پر تیرا سایا
پھولوں سے دھرتی کو ڈھانپا تاروں سے آکاش سجایا

آگ، ہوا، مٹی اور پانی، سب میں جانداروں کو بنایا
تو ہی پالن ہار ہے سب کا، سب تیرے بالک ہیں خدایا
تو سب سے رکھتا ہے پیار
تو ہی سب کا پالن ہار

(حفیظ جالندھری)

اس گیت میں چھ مصرعوں کے بعد چرن آتا ہے۔ جو ایک ہی قافیہ میں ہوتے ہیں اور ہر مصرع دو برابر حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ چرن سے قبل چرن سے باہم مقفیٰ ایک مصرع اور بھی آتا ہے۔ جس سے ایک طرف گیت کی ہیئت کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف نغمگی کا عنصر بڑھتا ہے۔

پدشیلی کی تکنیک بہت لچکدار اور وسیع ہے۔ اردو گیتوں میں اس کے وسیع امکانات نظر آتے ہیں۔ پھر بھی ابھی تک اس کے پورے امکانات کو نہیں برتا گیا ہے۔ اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ ہندی ماترائی چھندوں کے التزام کے ساتھ پدشیلی کو برتا جائے اور اس تکنیک کے دائرہ کو مزید بڑھایا جائے۔ ہندی میں گیت کے لیے ماترائی چھند مخصوص ہیں اور گیت نگاروں نے بحر کی تخصیص نہیں کی ہے۔ مگر گیت کے مزاج کے پیشِ نظر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ گیت کے لیے ہندی چھند ہی زیادہ موزوں ہیں۔

(ب) ہندی چھند شاستر ایک وسیع شاستر ہے جس میں ایک بحر کی لاتعداد ذیلی بحریں ہوتی ہیں۔ جن کے آہنگ میں نازک اور لطیف امتیازات ہوتے ہیں۔ اگرچہ اردو کے گیت لکھنے والوں نے ہندی چھندوں کے بہت کم امکانات کو برتا ہے۔ پھر بھی بعض بعض چھندوں میں گیت لکھے ہیں۔ انھوں نے ہندی چھندوں کے انتخاب میں اردو بحروں سے قریب تر چھندوں کو اختیار کیا ہے۔ اگرچہ حفیظ جالندھری

اور ان کے معاصرین اور ان کے بعد شاعروں کے یہاں ہندی چھندوں کا ہلکا سا اثر ملتا ہے۔ مگر جدید شاعروں نے ہندی چھندوں کا خاص طور پر التزام کیا ہے۔

چھیڑا غم کا راگ کسی نے پربت کے اس پار

شیتل پُروا کے ہونٹوں پر کھیلت ہے ملہار
آنکھوں کی سندر برکھا میں ڈوب چلا سنسار
چھیڑا غم کا راگ کسی نے پربت کے اس پار

--- (الطاف مشہدی)

دل کی لگی کو کیسے چھپاؤں تم بن موہے آئے نہ چینا
پریم ڈگر پر کیسے لاؤں سمجھے نہ بالم نینوں کی بینا

یاد تری یوں آئے سنوریا جیسے لہریں کھائے چنریا
کب آؤ گے پریم نگریا، بیتی جائے بالی عمریا
من پنچھی کو کیسے مناؤں پھر کے ہے جیسے پنجرے کی مینا
دل کی لگی کو کیسے چھپاؤں تم بن موہے آئے نہ چینا

--- (سیدہ عنوان)

الطاف مشہدی کا گیت سُرسی، چھند میں ہے۔ سیدہ کا گیت بھی ایک ایسی بحر میں ہے جو ہندی بحر سے قریب تر ہے، الطاف کے گیت میں یادوں کی کسک ہے۔ اس میں ایک ایسی برہ کی ماری استری کے دل کا غم ہے جو شیتل پُروا کے ہونٹوں پر مچلتے ہوئے ملہار کے گیتوں سے اور پریشان ہو جاتی ہے اور اس کی آنکھوں کی برکھا میں سنسار ڈوبنے لگتا ہے۔ سیدہ کے گیت میں "پتی" جو کہ سنوریا ہے۔ اس کی راہ تکنے میں بالی عمریا کے

ضائع ہونے اور اس کی یاد کے چنریا کی طرح لہرانے کا احساس بہت قوی ہے. شاعرہ نے من کو پنچھی اور محبت کو پنجرے کی مینا قرار دے کر اُردو گیتوں کو حسین. نسوانی پیکروں، استعاروں اور تشبیہوں کا حسن عطا کیا ہے. اسی طرح ذیل کے گیت میں ایک برہ کی ماری کے جذبات کو موسم کے پس منظر میں فنکارانہ حسن کے ساتھ پیش کیا ہے.

چھائی گھٹا گھنگھور سکھی ری چھائی گھٹا گھنگھور
کالے کالے بادل آئے چھاتے چاروں اور
سکھی ری چھائے چاروں اور
ہوا چلے اور بوند برسیں بن میں ناچے مور
سکھی ری بن میں ناچے مور
چھائی گھٹا گھنگھور سکھی ری چھائی گھٹا گھنگھور

——————— (سید مقبول حسین احمد پوری)

اس گیت کے بندوں میں ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کی کمی اور بیشی سے صوتی آہنگ کی تخلیق ہوتی ہے.

اردو گیتوں کی تکنیک پر، لوک گیت، کی تکنیک کے اثرات بھی مرتسم ہوئے ہیں. اگرچہ اردو کے گیت کاروں نے اس تکنیک کے امکانات سے پوری طرح فائدہ نہیں اٹھایا، پھر بھی بعض گیتوں میں ایسی جھلک نظر آتی ہے جس پر لوک گیت کی تکنیک کا گمان ہوتا ہے.

آج رنگ ہے
ہولی کھیلن کے دن آئے۔ آج رنگ ہے
مدھ پچکاری بھر بھر ماری
رنگ سوں بھیج رہی ہے موری ساری

عبیر گلال اڑائے —— آج رنگ ہے
سکھیاں مل مل گائیں ہولی
آنند کیسر من میں گھولی
ہردے پھاگ اُڑائے —— آج رنگ ہے
—————— (عشرت رحمانی)

اس گیت کی زبان ہی پر لوک زبان کے اثرات ہی نہیں، بلکہ مصرعوں کے ایک لے کے تحت بدلتے ہوئے آہنگ پر بھی لوک گیت کا اثر بھی ہے۔

۲۔ ہندوستانی سنگیت کی دھنوں کا اثر

اردو کے گیت کاروں نے حسبِ موقع ہندوستانی سنگیت کی دھنوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ گیت اور سنگیت کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اردو کے اولین گیت کاروں نے سنگیت سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے۔ امانت کی اندر سبھا، آغا حشر اور ان کے معاصرین و مقلدین کے ڈراموں میں جو گیت پائے جاتے ہیں وہ ہندوستانی سنگیت کے راگ راگنیوں اور ہلکی پھلکی دھنوں میں ہیں۔ چونکہ ۱۸۵۷ء سے قبل کے ڈرامے اسٹیج کرنے کے لیے لکھے گیے تھے، اس لیے ان ڈراموں کے گیتوں میں گائے جانے کی صلاحیت کا پورا پورا دھیان رکھا جاتا تھا۔ اگرچہ اس دور کے تمام گیت معیاری نہیں، ان گیتوں کی دو خصوصیتوں یعنی گائے جانے کی صلاحیت اور سنگیت کی دھنوں کے مطابق ہونے کی اہمیت نے انھیں دوسرے گیتوں اور گیت نگاروں سے ممتاز کر دیا ہے۔ جدید اردو گیت کو سمجھنے کے لیے، ۱۸۵۷ء سے قبل کے گیتوں کی نوعیت کو سمجھنا ضروری ہے۔ اس لیے یہاں اُن کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ امانت نے رادھا کرشن کے پریم کی روایت سے فائدہ اٹھا کر عورت کے جذبات کی عکاسی یوں کی ہے۔

بالا گی کر جوری ۔ شیام موسے کھیلو نہ ہوری
گنوئیں چراون میں نکسی ہوں ۔ بساس نند کی چوری
سگری چنری رنگ نہ بھجو ۔ اتنی سنو بات موری
شیام موسے کھیلو نہ ہوری

——————— (امانت)

اور پیا کے ہجر میں برہنی اس طرح اظہار جذبات کرتی ہے۔

رُت برکھا کی آئی رے گیاں ۔ آج جیا کو کل نہیں آوے
موری اور سے یا دن سجنی ۔ کو داسس کو سمجھاوے
پیا بن گھٹا نہیں بھائے

——————— (امانت)

اندر سبھا کے گیتوں پر رادھا کرشن کے پریم کی روایت کا اثر ہے۔ ـــ ان میں ''برندا بن'' کی رومان خیز اور اساطیری فضا ملتی ہے۔ ان میں ہجر و وصال کی کیفیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے اور ایک برہ کی ماری ناری اور ملن کی مدھ ما میں مست عورت کے جذبات کے کوندے سے لپکتے ہیں۔ عورت کے روپ کا بیان بھی دلآویز ہے اور اس پر ہندی اور فارسی کی سراپا نگاری کی روایت کا اثر بھی ہے۔ اس کے علاوہ امانت کے گیتوں میں درد اور کسک، انتظار اور خلش نیز اداسی کی کیفیات بھی ملتی ہیں۔ جنہیں سنگیت کی دھنوں نے اور شدید کر دیا ہے۔

موری انکھیاں پھڑکن لاگیں ۔ کیا ہوا یار کدھر گیئں سکھیاں
انکھیاں پھڑکن لاگیں
نینن کی پچکاری بنا کے ۔ انسون رنگ میں بوری

بن پیا مکھ پر مارکے تھاپر ۔ کھوب گلال ملوری
نینن کی پچکاری بنا کے ۔ انسوون رنگ میں بوری
بن سیاں دیہہ سلگت موری

―――――――― (امانت)

آغا حشر کے یہاں بھی یہی تکنیک ملتی ہے۔

دیکھو بلما موری بالی عمریا
میں بل بل جاؤں گروا لگاؤں، سجن موہن کو رجھاؤں

――――――――

ادجان

ہوتے نیناں دشمن مری جان کے ۔۔ جگر پر ہیں چر کے نظربان کے

―――――――― (آغا حشر)

۳۔ ہندی چھندوں اور اُردو بحروں کا امتزاج

اردو میں ہندی چھندوں اور اردو بحروں کے امتزاج کی صورتیں بھی ملتی ہیں۔ پہلی صورت یہ ہے کہ اردو گیت کاروں نے ایسی بحروں کا انتخاب کیا ہے جو ہندی اردو میں مشترکہ ہیں۔ دوسرے یہ کہ ایک ہی گیت میں دو بحروں کا امتزاج کیا گیا ہے۔ عظمت اللہ خاں کا عروضی نقطۂ نظر اگرچہ ہندی چھند اور اردو عروض دونوں سے مختلف ہے، مگر اُنکے یہاں دونوں کے امتزاج کی شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔

(الف) مرلی کی دھن پر گوپیوں کے دل میں امنگ اٹھتی ہے اور وہ اس طرح خوش ہونے لگتی ہیں۔

گوکل بن میں برسا رنگ
باجے ہر گھر میں مردنگ

خود سے کھلا ہر اک جوڑا
ہر اک گوپی مسکائی
یہ کن نے بجائی مرلیا
ہر دے میں بدری چھائی

(جوش ملیح آبادی)

انجانے نگر میں من مانے تھے، من مانے نگر انجانے رہے
اپنی باتوں کی مستی میں
سنتے ہی دل کی بستی میں
وہی گیت جو کچھ من مانے رہے، وہی راگ جو سکھ کے بہانے رہے

(میرا جی)

اسی طرح گیتوں کی دنیا گھر کی چہار دیواری میں سمٹ آتی ہے "پیارا پیارا، گھر اپنا" کا یہ ٹکڑا دیکھئے۔

وہ چین کہاں اپنے گھر کا، وہ بات کہاں اپنے گھر کی — پیارا پیارا گھر اپنا
وہ ابر کہاں اپنے گھر کا، وہ بات کہاں اپنے گھر کی — پیارا پیارا گھر اپنا

(عظمت اللہ خاں)

(ب) اردو کے بعض گیت کاروں نے اردو ہندی بحروں کا پیوند بھی کیا ہے۔ ایسے گیتوں میں موسیقی کا آہنگ ایک مخصوص زیر و بم کے ساتھ غنائیت کو بڑھا دیتا ہے۔ یہ زیر و بم جذبے کی شدت سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس تکنیک میں غنائیت کے سحر کو نمایاں کرنے کی پوری اہلیت ہے، بشرطیکہ شاعر موسیقی اور بحروں کا مزاج داں ہو اور اُن کے اسرار و اخراجات سے واقف ہو اور بنیادی جذبہ کو موسیقی کی لہروں میں تبدیل کرنے کی قدرت رکھتا ہو۔ خاطر غزنوی نے اس تکنیک سے فائدہ اٹھا کر ظلم سے ٹکراتے

کی کیفیت کو اس طرح پیش کیا ہے۔

اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار
او چیخوں سے ڈرنے والے
انگلی کان میں دھرنے والے
اڑتا پنچھی قیدی ہو کر اور مچائے ہا ہا ر
اور دبانے سے ابھرے گی گیتوں کی گنجار

——————— (فاطر غزنوی)

اور دونی دے کر بے بسی کے عالم میں کیا کیا گزرتی ہے۔ اس کا اظہار اس تکنیک میں اس طرح ہوا ہے۔

پرائے بس میں
دل ہے پرائے بس میں
پورب میں جاگا ہے سویرا۔ دور ہوا دنیا کا اندھیرا
لیکن گھر تاریک ہے میرا
پچھم میں جاگی ہیں گھٹائیں۔ پھرتی ہیں سرمست ہوائیں
جاگ اٹھو میخانے والو۔ پینے اور پلانے والو
زہر ملاؤ رس میں
دل ہے پرائے بس میں

——————— (حفیظ جالندھری)

حفیظ نے ارکان کی کمی وبیشی سے گیت کے مصرعوں کو اس طرح مرتب کیا ہے کہ وہ دیکھنے میں بھی اچھے لگتے ہیں اسی طرح بادلوں کو دیکھ کر شاعر کے ذہن میں کیا کیا پیکر ابھرتے ہیں۔

آئے ہیں بادل کالے کالے جھومتے ہاتھی متوالے۔ امڈے پھیلے تُلتے جُھکتے
ایک اندھیری دے کر چھائے ڈیرے چار طرف ڈالے۔ پون کے گھوڑے سہمے ٹھٹھکے

———— (عظمت اللہ خاں)

یہ ہندی کی کسی مخصوص بحر میں نہیں ہے، البتہ ہندی کے دو چھند "مودک" اور ساروتی" کو ملا کر ایک نیا وزن تیار کیا ہے۔ یہ اپنی جگہ تکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے۔ اردو عروض کے نقطۂ نظر سے یہ گیت بحرِ متدارک مخبون مسکن اخذ (سولہ رکنی) ہے بطرف مستزاد کے طریقہ پر ہر مصرع کے ساتھ فعلن فعلن فعلن فعلن یا فع کا ٹکڑا لگا دیا ہے۔ اسی طرح یہ ٹکڑا دیکھیے۔

میں کیسے کہوں
چاند کے دھیان میں گم تاروں میں
نیلے ساگر کے تاروں میں
میں آپ بہوں
تم جیسے چاہو رہوں
میں کیسے کہوں

———— (قیوم نظر)

اس گیت کے تمام مصرعے ایک بحر کے ارکان کی مختلف ترتیب سے بنے ہیں یہ تکنیک گیت کی روایت سے گریز نہیں، بلکہ اس کی توسیع ہے اور گیت نما نظموں کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔

۴۔ اردو اصناف و اسالیب کا اثر

اردو گیتوں پر اردو اصناف و اسالیب کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ اس تکنیک کی چند نمایاں صورتیں یہ ہیں۔ ۱۔غزل کی تکنیک ۲۔مثنوی کی تکنیک ۳۔مسمط

کی تکنیک اور ۴۔ خالص اردو بحروں کا استعمال۔

غزل کے ایک شعر میں دو مصرعے ہوتے ہیں پہلے شعر کے دونوں مصرعے باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ باقی اشعار میں دوسرے مصاریع میں قافیہ ہوتا ہے۔ تمام اشعار میں ایک ہی بحر ہوتی ہے۔ آخری شعر میں شاعر کا تخلص ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ آزاد اور خود مکتفی ہوتا ہے۔ اردو گیت میں یہ تکنیک بھی ملتی ہے۔ مگر یہ زیادہ موزوں تکنیک نہیں ہے۔ کیونکہ گیت میں ہر شعر کے آزاد اور خود مکتفی ہونیکی صورت میں تسلسل خیال اور گیت کی وحدت ختم ہو جاتی ہے۔ بعض گیت نگاروں نے اس تکنیک میں گیت لکھے ہیں۔ ہندی میں اس تکنیک کو "غزل شیلی" کا نام دیا جاتا ہے۔ محبوب کے ردعمل سے بے نیاز ہو کر پریمی اس طرح گزارش کرتا ہے کہ :

مجھے چاہے نہ چاہے دل تیرا تو مجھکو چاہ بڑھانے دے
اک پاگل پریمی کو اپنے چاہت کے نغمے گانے دے
تو رانی پریم کہانی کی چپ چاپ کہانی سنتی جا
یہ پریم کی وانی سنتی جا۔ پریمی کو گیت سنانے دے

——— (میراجی)

اندر سبھا میں یہ تکنیک چھائی ہوئی ہے۔ گیت بعنوان "ٹھمری زبانی نیلم پری کے بیچ دھن ٹھماچ کے" غزل کی تکنیک میں ہے۔

راجا جی کر و مو سے بتیاں رے ‌ ‌ دل تڑپت دن رتیاں رے
ہم ری اور سے تم سے دن دن ‌ ‌ سوتن جل کے لگیاں رے
جیرا ڈرت تم رے درسن سے ‌ ‌ دھڑکت ہیں موری چھتیاں رے
درس آس مکا کا چاہے ہمکا ‌ ‌ لکھ کے پٹھارو پتیاں رے

——— (امانت)

مثنوی کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تمام شعروں میں ایک بحر ہوتی ہے۔ ہر شعر مطلع ہوتا ہے اور ہر مطلع کے قوافی جداگانہ ہوتے ہیں۔ اُس کے اشعار میں معنوی تسلسل ہوتا ہے۔ یہ تکنیک گیت کے مزاج سے قریب تر ہے، مگر ایسے گیتوں کی ہیئت گیت کی جدید ہیئت سے مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے غزل کی تکنیک کے گیتوں کی طرح ایسے گیتوں کو بھی گیت نما نظم کہنا زیادہ مناسب ہے۔ ساون کے مہینہ میں پیتم کے انتظار میں سجنی کا یہ حال ہے کہ :

ساون بیتا جائے سجنی پیتم گھر نہیں آئے
کیسے کاٹوں رات درد کی ناگن بن بن کھائے
کنج کنج میں پڑے ہیں جھولے مل کر سکھیاں جھولیں
پینگ بڑھائیں تان اڑائیں اپنے من میں پھولیں

______ (خاطر غزنوی)

مسمط کی تکنیک جدید گیت کی ہیئت سے قریب ترین ہے اور اس کے اثر سے گیت کی تکنیک نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ اس تکنیک پر استنزا کی مختلف شکلوں کا اثر بھی ہے۔ بسنتی رنگ اور قدیم رنگ کی تمنایوں کی جاتی ہے کہ :

رنگ دے ـــــ رنگ دے قدیم رنگ
رنگ دے قدیم رنگ بے دریغ بے درنگ
جس کی ضو سے مات ہو رنگِ بازیٔ فرنگ
عشق کے لباس کو
رنگِ شوخ و شنگ دے
رنگ دے ـــــ رنگ دے قدیم رنگ

ـــــــ (حفیظ جالندھری)

سطورِ بالا میں اردو کی جن تکنیکوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ ان کے خدوخال بہت واضح ہیں۔ ان کی بہت سی ذیلی اور ضمنی صورتیں بھی ہو سکتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر گیت کی اپنی الگ تکنیک ہوتی ہے جو شعری تجربے ہی سے اُس کے ساتھ ہوتی ہے اور تکنیک کے داخلی اور خارجی عناصر کے تال میل، تناسب اور ہم آہنگی سے تکمیل کی طرف بڑھتی ہے۔

اسلوب

گیتوں کے اسلوب میں "حسنِ بیان" سے زیادہ "انفرادیتِ حسنِ بیان" کی اہمیت ہے۔ حسنِ بیان کی انفرادیت، شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوتی ہے اور گیت کی خصوصیات، غنائیتِ، جذبہ کی وحدت اور شدت، خود اظہاریت اور داخلیت نیز حسنِ ایجاز پہ پروان چڑھتی ہے اور ان سب کا مجموعی اظہار، الفاظ، بحر اور قوانی کے آہنگ، تشبیہ و تمثیل کے رنگ اور استعارہ و پیکر کی صورت میں ہوتا ہے۔ گیت میں جذبہ، احساس، خیال، فکر یا موڈ ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک ایسا غنائی پیکر اختیار کر لیتے ہیں جس کی زبان اور اسلوب پر لوک گیت اور نسوانی اظہار کی خصوصیت کی مہر ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں کی زبان کی طرح اسلوب بھی روایتی اور انفرادی عناصر کے مخصوص امتزاج سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہاں گیتوں کے الفاظ کی بعض خصوصیات کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔

گیتوں کی زبان میں الفاظ اپنی داخلی یا معنوی انفرادیت کے ساتھ خارجی یا ہیئتی انفرادیت کو ایک خاص سانچے میں ڈھال لیتے ہیں۔ حروف کی غنائیت ایک مخصوص انداز اختیار کر کے لفظ کی موسیقی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لفظ، ترکیب اور ترتیب، جملے کے آہنگ میں اور یہ سب چیزیں فنی تخلیق کی صورت اختیار

کرکے ایک نغمہ بن جاتی ہیں۔ اس پورے لسانیاتی آہنگ میں بحر و قوافی کا آہنگ بھی شامل ہو جاتا ہے اور یہ دونوں آہنگ جذبہ کے آہنگ کی ڈور سے منسلک ہوتے ہیں۔ اس طرح گیت میں آہنگ کی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ بڑی حد تک جذبہ کی ترسیل اور خیال کے تلازموں کی تکمیل نیز جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتا ہے "سیر کی دعوت" کا یہ بند دیکھئے جس میں الفاظ کا آہنگ سحر کاری کرتا ہے۔

ہلکی ہلکی دُھوپ
دھوپ کے اندر رُوپ
روپ کے اندر رنگ
چل بھی میرے سنگ
گوری
جنگل میں ہے رنگ

——————— (جوشؔ ملیح آبادی)

اس میں حرف 'ر' اور 'گ' کی تکرار نے حرف کی نغمگی کو اور رُوپ، دھوپ نیز رنگ، سنگ قوافی نے لفظ کے آہنگ کی تشکیل کی ہے۔ یہ دونوں آہنگ بحر کے آہنگ سے ہم کنار ہو کر جذبہ کی ترسیل کا بہترین ذریعہ بن گئے ہیں۔ اسی طرح یہ ٹکڑا دیکھئے:

سائیں سائیں کرتی ہوائیں ایک ہی سمت کو جاتی ہیں
رینگتے پانی کے سینے پر ناچ کے جی بہلاتی ہیں
سنتی تھی نہ کبھی جن کو اب میں دیکھتی ہوں اور سہتی ہوں

——————— (قیوم نظر)

"سائیں سائیں کرتی ہوائیں" ایک خاص تاثر کی ترسیل کرتی ہیں اور پھر "رینگتے پانی

کے سینے پر'' ''ناچ کر ذہن کو ایک مہیب آواز کی طرف منتقل کرتی ہیں اور وہ ہے پانی کے بہاؤ کی آواز۔ یہی دونوں آوازیں اس گیت کے بنیادی خیال کی ترسیل کرتی ہیں جس کے پس منظر میں ایک ہجور عورت کی یہ فریاد جاگزیں ہو جاتی ہے کہ ''سنتی تھی نہ کبھی جن کو اب دیکھتی ہوں اور سہتی ہوں''۔

گیت کی ترکیبوں کی ترتیب میں تکرارِ حروف، تجنیس اور اس کی تمام صورتیں، ہم مخرج الفاظ اور قوافی کا آہنگ، آواز کی اشاریت کا حسن بڑھا دیتا ہے۔ اس حسن میں جذبہ کا آہنگ مزید اضافہ کر دیتا ہے۔ یہ سارے اجزا گھل مل کر بحر اور لے کی موسیقیت میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ گیت کے اسلوب میں آہنگ کی تمام کیفیتوں کے علاوہ بحر کی موسیقیت بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ گیتوں میں نسوانی لب ولہجہ اور اظہار کی دوسری خصوصیت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ اجنبی عناصر یا غیر نسوانی اسلوب گیت کے حقیقی اسلوب کو بگاڑ دیتے ہیں۔ گیتوں کی بحر اور لے جذبات کی شدت کی تابع ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ جذبہ کا آہنگ ہی خارجی موسیقیت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے محض ذرا سی بے احتیاطی، بحر کے غلط انتخاب یا تخلیقی لہر کی کمزوری سے بحر اور لے کا بہاؤ گیت کے احساس اور خیال میں رخنہ ڈال دیتا ہے۔ اب یہ بند دیکھئے۔

کوئی شے بری بھلی نہیں ہے، کوئی بات یاں اٹل نہیں ہے
ہے یہ زندگی عجب پہیلی کوئی اس کا تو یاں حل نہیں ہے
وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے، وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

——————— (عظمت اللہ خاں)

اس کی بحر میں ایسے نشیب و فراز ہیں کہ پڑھنے میں تکلف سا ہوتا ہے۔ نسوانی اظہار میں نرمی، لوچ، سادگی، سریلا پن اور روانی کی خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ بحر اور اس

گیت کی پوری ساخت ان خصوصیات کی حامل نہیں ہے. بلکہ ایک لفظ دوسرے لفظ کو ٹھیلتا ہوا چلتا ہے جس سے زبان کو ہچکولے سے کھانے پڑتے ہیں۔ اس گیت کی پُر تصنع خصوصیات نے اس سے گیت پن کو چھین لیا ہے. اِس کے برعکس یہ گیت دیکھئے :

نین جھروکے میٹھ کے سپنے نِدن بین کریں
تڑپے روئے پلکوں کے اس پار کسی کی یاد
ٹوٹے سپنے کرتے جائیں نیندوں کو برباد
ایک سلگتا موتی ڈھالے ہردے کی فریاد
اس موتی کا سودا سارے جگ سے نین کریں
نین جھروکے میٹھ کے سپنے نِدن بین کریں

(قتیلؔ شفائی)

اس ٹکڑے میں بحر کی روانی، سادگی اور فطری بہاؤ جذبے کی لہروں کی رفتار کے مطابق ہے. اس لیے بحر، جذبہ اور الفاظ کے درمیان رکاوٹ نہیں ڈالتی، بلکہ انھیں ایک دوسرے میں تحلیل کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے. بحر کے ساتھ گیت نگاروں کو موضوع، مواد، خیال، احساس، فکر اور موڈ کے مطابق لَے کا خیال بھی رکھنا پڑتا ہے۔ "ولمبت لَے" المیہ جذبات کے لیے "مدھیہ لَے" فکر و فلسفے کے لیے اور "دُرت لَے" نشاطیہ اور پُر امنگ جذبوں کے اظہار کے لیے موزوں ہے. یہ بند دیکھئے :

جاگ سوزِ عشق جاگ

پڑگئی دلوں میں پھوٹ — کیا بجوگ پڑ گیا
پرتھوی پہ چار کھونٹ — ایک سوگ پڑ گیا

سرنگوں ہے شیش ناگ
جاگ سوزِ عشق جاگ

(حفیظ جالندھری)

دُرت لے میں ہے۔ جس سے گیت کی بنیادی کیفیت نہ صرف یہ کہ نمایاں ہوتی ہے بلکہ امنگ، جذبہ کی بلند آہنگی اور خواب سے بیداری کے عمل کی کیفیت کی ترسیل بھی ہوتی ہے اور اس ٹکڑے میں:

اب مندر میں آن براجو سانجھ بھئی گھنشیام
سو تن کو اب سوپن سہائے
چھوڑ اکیلا لاج نہ آئے
جمنا پر بھئی شام
سانجھ بھئی گھنشیام

(شہاب جعفری)

بحر کے علاوہ اس کی لے میں یاس انگیز خستگی، سپردگی اور آہستہ روی ہے۔ لہجے کا نوکیلا پن اور عرضِ مدعا کے لوچ کی خصوصیات بھی ہیں۔ ان کے علاوہ اس کی لے گیت کی موسیقیت کے اہم عنصر کی حیثیت سے تخلیقی تجربے کے بطن سے نمودار ہوئی ہے۔

اچھی شاعری خاص طور پر گیتوں میں تشبیہوں اور استعاروں کا کام آرائشِ کلام نہیں ہے، بلکہ ترسیلِ کیفیت ہے۔ جہاں کہیں گیت کی زبان کے سادہ سڈول اور لوچدار الفاظ بنیادی کیفیت کی ترسیل کے فرض کو انجام دینے کی اہلیت میں کوتاہی دکھاتے اور ہچکچاتے ہیں وہاں تشبیہہ اور استعارہ کی شکلیں خود بہ خود ابھر کر دست گیری کرتی ہیں چونکہ ذہن کا بنیادی عمل علامت سازی اور پیکر تراشی کا عمل ہے۔ اس لیے تشبیہہ و استعارات کی شکلیں خود بہ خود وجود میں آتی رہتی ہیں۔ گیتوں میں یہ شکلیں سادہ،

شفاف اور اکھری ہوتی ہیں اور پیشِ نظر زندگی سے براہِ راست ماخوذ اور متعلق ہوتی ہیں۔ ان میں ماورائیت کم اور مادیت و واقعیت زیادہ ہوتی ہے۔ واقعیت سے ان میں زندگی سے قرب کی خوشبو اور مقامی رنگ پیدا ہوتا ہے۔ چونکہ گیت نسوانیت کی تمام خصوصیات کا حامل ہوتا ہے، اس لیے اس میں لسانیاتی شکلیں حسی، مادی اور غیر مجرد ہوتی ہیں۔ صنفِ نازک کا اندازِ فکر تجرید سے زیادہ تجسیم کی طرف مائل ہوتا ہے۔ وہ مجرد کیفیتوں کا ادراک بھی غیر مجرد صورتوں میں کرتی ہے۔ اس کے اندازِ فکر کا اثر گیتوں کی زبان کی مجازی شکلوں پر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ لوک گیتوں کی تشبیہوں اور استعاروں کو دیکھئے۔ جس میں چہرے کو پورن ماشی کے چاند سے، بیٹی کو گائے یا چڑیا سے، کنواری لڑکی کو جنگل میں پھیلی ہوئی بیل سے جوانی کے گزر جانے کو کمان سے چھوٹے ہوئے تیر سے، آنسوؤں کو اوس کی بوندوں اور ندی سے، سنگ دل کو لوہے سے، بڑی بڑی آنکھوں کو بیل کی آنکھوں اور آم کی پھانکوں سے، بھوؤں کو کمان سے، ماں کو گنگا سے اور گنگا کو ماں سے، سفید دانتوں کو موتیوں اور چاولوں سے، دلوں کے ملن کو دودھ اور پانی کے ملاپ سے، غم کی آگ میں جلنے کو لوہے کی گرم بھٹی میں جلنے سے، شوہر کو بھونرے سے، پریم اور پیار کو رس سے، بوڑھے شوہر کو اگھم سے تشبیہہ دی جاتی ہے۔ ذیل کے لوک گیت میں لڑکی کے رخصت ہونے کی کیفیت کا اظہار ہے۔ جس میں لڑکی خود کو گائے اور کلی کہتی ہے۔

ہم تورے بابل کھونٹے کی گیّاں — سُن مورے بابُل رے
جدھر ہانکو ہنک جائیں رے — سُن مورے بابُل رے
ہم تورے بابل بیلے کی کلیاں — سُن مورے بابُل رے
گھر گھر مانگی جائیں رے — سُن تورے بابُل رے

محض یہی نہیں کہ وہ گائے اور بیلے کی کلیاں ہیں بلکہ جدھر کو ہانکو ہنک جاتی اور

گھر گھر بانٹی جاتی ہیں۔ اس طرز فکر میں جو لاچاری اور اداسی کی کیفیت ہے، وہ ان تشبیہوں اور استعاروں کے پیکر سے کرنوں کی طرح پھوٹتی ہے اور ہمارے سماج میں کنواری لڑکی کے مقام نے اس کی نفسیات کو کس طرح کا بنا دیا ہے۔ اس طرز فکر سے واضح ہوتا ہے۔

اردو گیت کاروں نے بھی لوک گیت کی اس روایت اور نسوانی اظہار کی خصوصیت کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔ سید مقبول حسین احمد پوری نے بجلی کی کڑک کو "اندر لوک میں باجا باجے" سیف نے دل کی لگی کو "یہ تیری نازک پھلواری کیسے پروان چڑھے"، دلِ تنہا کو "ایک اکیلے راہی تجھ کو جس نے چاہا لوٹا"، خاطر غزنوی نے گیتوں کی جھنکار کو "چلتی آندھی رک نہیں سکتی۔ اڑتی بدلی جھک نہیں سکتی"۔ سید فریدی مطلبی نے پپیہے کی پکار کو "پکار پپیہے کی گولی سی لاگے"، حفیظ جالندھری نے الفت کو "الفت ہے پھولوں کا گہنا"۔ الفت کے احساس کو "میٹھا میٹھا درد ہو جیسے الفت کا احساس" اور "خوشبوؤں میں رہنا بسنا" نیند کو "نیند کے دریاؤں میں ایک حبابی دنیا" اور سپنے کو "سپنا کیا ہے میٹھی پریت"، اور پریت کو "اپنے من میں جوت جگا لے"۔ بنسری کی لے کو "بنسری کی لے نہیں ہے آگ ہے"۔ ساغر نظامی نے جھرنے کی آواز کو "دور کہیں اک جھرنا گا دے سپنے کے سے راگ"۔ جیون کو "جیون کیا ہے ایک رسیلا اور امر سنگیت"، عشرت رحمانی نے پانی کو "ہری پانی امرت ساگر"، قیوم نظر نے دنیا کو "جگ سپنوں کا ڈیرا"، قتیل شفائی نے جگنوؤں کے چمکنے کو "جگنویوں پیڑوں پر چمکیں جیسے اُتی دوانی"، بسمل ملیح آبادی نے مرلیا کی آواز کی تاثیر کو "ہر دے میں بدری چھائی"۔ جمنا جی کے ہلکوروں کو "جمنا جی کے ہلکورے بن گئے نینن کے تارے"، میراجی نے محبوب کو "آکاش میں تم اک تارا ہو"، شکیل نے تاروں کو "تارے بن گئے جھوٹے موتی"۔ خوشی کو "چاندنی میرے جیون میں لایا"۔ جذبہ کے امڈنے کو "دیکھو رے گھٹا گھر کے آئی" کہا ہے اور نئے

شاعروں مثلاً حسن کمال، ندا فاضلی، شہاب جعفری، سطوت رسول، شہزاد اختر، صادق سیدہ عنوان وغیرہ کے یہاں تو لوک گیتوں کی روایت اور گہری ہوتی محسوس ہوتی ہے۔

اُردو کے گیت کاروں نے محض ایسے استعاروں اور تشبیہوں پر ہی اکتفا نہیں کیا جو گرد و پیش کی زندگی سے ماخوذ ہیں بلکہ اپنے حسّی تجربات کو مجرد انداز میں بھی پیش کیا۔ مثلاً ایک گیت کا یہ ٹکڑا ہے:

اے حسین مطربہ
روپ ایک پیاس ہے
دو دلوں کی آس ہے
کانچ کا گلاس ہے
کھیتیاں ہری رہیں
جھولیاں بھری رہیں

(عبدالحمید عدم)

اس ٹکڑے کے روپ کو "پیاس" اور "دلوں کی آس" قرار دے کر شاعر نے ایک طرف جذبہ کی ترسیل کی ہے اور دوسری طرف سادہ اور مجرد استعارے کی خوبصورت مثال پیش کی۔ یہ دونوں استعارے حسّی اور مجرد ہیں۔ لیکن روپ کو گلاس کہہ کر مجرد شے کو غیر مجرد استعارے کی شکل بھی دیدی ہے۔ 'روپ' کی حقیقت اور نفسیاتِ انسانی کی روشنی میں پیاس، آس اور گلاس کی معنویت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اسی طرح یہ ٹکڑا:

ہر ہر بالی
بیت نے اپنے روپ میں ڈھالی
بنی کھڑی ہے صبح سہانی

کرشن کنھیا رادھا رانی

ہر بھری سنجوگ کی ڈالی

لہرائے ہر ہر بالی

(قیوم نظر)

اس ٹکڑے میں بالی (کان کی بالی اور گیہوں کی بالی) دونوں طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ گیہوں کی بالی لہرا کر "صبح سہانی" اور "سنجوگ" کی ڈالی بن جاتی ہے۔ کان کی بالی کرشن کنھیا اور رادھا رانی بن گئی ہے۔ اس میں تمام استعارے تشبیہوں کے رنگ میں ہیں اور مظاہر فطرت نیز تاریخ وتہذیب سے ماخوذ ہیں۔ اس لئے ان میں تمثیلی، دیومالائی اور کسی قدر علامتی انداز بھی پیدا ہو گیا ہے اور ایک دوسرے گیت کا یہ ٹکڑا:

دیکھو رے گھٹا گھر کے آئی رس بھر بھر لائی

پریم کی گاگر لائے رے بادل بیکل مورا جیا ہوئے

(شکیل)

گھٹا کو رس سے بھری پریم گاگر کہنے سے ایک طرف تشبیہہ کے خارجی تقاضوں کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف جذبے کی شدت کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔ اس طرح اردو کے گیت کاروں نے اپنے گیتوں میں تشبیہوں اور استعاروں کو محض آرائش کے لیے نہیں برتا بلکہ ان سے شعری تجربے کی شدت اور خصوصیت کے اظہار کا کام بھی لیا ہے۔ بعض گیتوں میں ایجاز، واقعیت اور مقامی آب ورنگ کے استعاروں نے حسن کا جادو جگا دیا ہے۔

ہر شاعر کی پیکر تراشی کی عادتیں مختلف ہوتی ہیں۔ کوئی ایک حس سے زیادہ کام لیتا ہے تو کوئی دوسری حس کو زیادہ کام میں لاتا ہے۔ اس طرح تجربے کی نوعیت اور طرزِ احساس پر پیکروں کی خصوصیت اور ان کی تشکیل گیتوں کے اسلوب میں انفرادیت

کا عنصر بڑھاتی ہیں گیتوں میں نسوانی اظہار کی خصوصیت اور لوک گیتوں کی روایت سے پیکروں کی سادہ، براہِ راست، لوچدار اور فطری صورتیں ہی ابھر پاتی ہیں۔ ان میں تجرید کا حسن تو ہوتا ہے مگر واقعیت کا جمال اس سے بھی زیادہ ہوتا ہے۔ مثلاً:

بجلی چمکی انگارا سی آگ کی ناگن لہرائی ۔ لہریا کاڑھا بیل بنائی
بھاپ کے دریا میں قدرت نے نور کی مچھلی تیرائی ۔ اِدھر اُدھر تڑپی تڑپائی

(عظمت اللہ خاں)

شاعر کے ذہن میں بجلی کے چمکنے سے پیکروں کا ایک سلسلہ پیدا ہوتا ہے، جس کو اس نے بڑی فن کاری کے ساتھ "لسانی پیکریت" میں تبدیل کر دیا ہے۔ بجلی چمکتی ہے تو انگارہ سی دکھائی دیتی ہے۔ پھر دوسرا پیکر ابھرتا ہے اور آنکھوں کے سامنے "آگ کی ناگن" سی لہرا جاتی ہے۔ چونکہ پس منظر میں گھٹا کی چادر ہے۔ اس لیے اس کی مناسبت سے لہریا اور بیل کے پیچ و خم کا پیکر ابھرا ہے۔ نور کی مچھلی دریا میں تیرتی اور اِدھر اُدھر تڑپتی تڑپاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس ٹکڑے میں تمام پیکر بجلی اور گھٹا سے وابستہ ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ گھٹا اور بھاپ کے درمیان نمی، رنگ اور حرکت اقدارِ مشترک یا خصوصیاتِ مشترک ہیں اور انگارے نیز آگ کی ناگن لہرانے، لہریا کاڑھنے، بیل بنانے، نور کی مچھلی تیرنے میں روشنی، گرمی اور حرکت اور مادّیت قدرِ مشترک ہے۔ اس لیے بجلی کے لہرانے اور گھٹا کے پیکروں میں ایک طرف محاکات، تشبیہ اور استعارہ، اور منظر کشی کا حسن ہے اور دوسری طرف جذباتی کیفیت اور ذہنی پیکروں کی ترسیل کی خصوصیت ہے۔ زیرِ بحث مصرعوں میں متحرک اور آتشیں پیکریت کا ایک حسین سلسلہ ہے، جس میں "انگارہ" بنیادی پیکر ہے اور دوسرے پیکر اس کے متعلقات ہیں جو سطحِ ذہن پر دوسرے پیکروں اور تلازموں کی جمالیاتی فضا کو بیدار کرتے ہیں۔ اس طرح حسبِ ذیل ٹکڑوں میں بھی تخلیقی پیکریت کا حسن موجود ہے:

پون اگل رہی سیارے — دہکتے پھرتے ہیں انگارے

——————— (سید مطلبی فریدآبادی)

دھرتی سے امبر تک دیکھو دیپ کی لو لہرائے
موت ہرن کی کھوج لگائے بن پنکھ اڑتی جائے

——————— (شہاب جعفری)

دھرتی جیسے پھوٹ بہی ہو دودھ کی کچی گاگر
اونچے اونچے پربت اُس کے نیلے نیلے ساگر

——————— (زبیر رضوی)

لہریں رُک سے بن جاتی ہیں جیسے خونی دھار
اڑتا پنچھی قیدی ہو کر اور مچائے رار

(خاطر غزنوی)

نیند کے دریاؤں میں ہے ایک حبابی دنیا
اس دنیا کو دنیا کہہ دیتی ہے خوابی دنیا

——————— (حفیظ جالندھری)

گیتوں کے اسلوب میں علامتوں، تمثیلوں اور دیومالائی اشاروں سے معنویت پیدا ہوتی ہے۔ یہ تینوں چیزیں فکری و فلسفیانہ شاعری میں زیادہ اور حسّی شاعری میں کم رنگ آمیزی کرتی ہیں۔ استعاروں اور پیکروں کی طرح علامتیں بھی زندگی کے مخصوص اور وسیع تجربے کو مختصر لسانی صورت میں پیش کرتی ہیں۔ گیتوں کی علامتیں فطرت و مظاہرِ فطرت اور تہذیب و معاشرت سے براہِ راست اخذ کی جاتی ہیں جو بہت سادہ و سبک ہوتی ہیں، چونکہ گیت کی زبان کا کوئی لفظ، استعارہ یا پیکر علامت کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے اس میں گیت کی زبان کی تمام خصوصیات

ہوتی ہیں اور مخصوص قسم کے تلازموں کو بیدار کرنے کا کام بھی کرتی ہے۔ مثلاً:

باج رہی شہنائی آئی دلھن نئی نویلی
سوامی سمجھے گھونگھٹ پیچھے ہو گا چاند سا مکھڑا
گھونگھٹ کے پٹ کھلے تو نکلا مرجھایا سا مکھڑا
ڈھانپ کے روئے مرجھائے سے مکھڑے کو البیلی
دلھن نئی نویلی

——————— (قتیل شفائی)

اس ٹکڑے میں "سوامی" محض ایک لفظ نہیں بلکہ علامت ہے۔ یہ لفظ ایک تہذیبی پس منظر رکھتا ہے اور اس سے ایک خاص سلسلۂ مفہوم وابستہ ہے۔ یہ لفظ ذہن میں "پتی دیوتا" سے لے کر "بھگوان" تک معانی کی کتنی تہوں کو کھولتا ہے اور خیال کے مخصوص تلازموں کو بیدار کرتا ہے۔ چونکہ یہ لفظ مخصوص مفاہیم میں برتا گیا ہے اس لیے اس میں علامتی رنگ پیدا ہو گیا ہے۔

اساطیر کی جڑیں بھی ہماری تہذیبی اور نفسیاتی زندگی میں پیوست ہیں۔ گیتوں کے اساطیر میں قدیم تہذیب و معاشرت کے تصورات، عقائد اور رسوم کی جھلک ہے۔ گیتوں میں اساطیر سے ایک خاص نوع کی افسانوی رمزیت پیدا ہو جاتی ہے۔

سکھی شیام گھٹا آئی
آکاش نے لی انگڑائی
برکھا کی رت پھر چھائی
من بولے رام دہائی
سکھی شیام گھٹا پھر چھائی

——————— (میراجی)

گیت کے اس ٹکڑے میں لفظ "شیام" معانی کی کئی سطحوں کو پیش کرتا ہے۔ ایک طرف گھٹا کے رنگ کی طرف اشارہ کرتا ہے اور "برہنی" کے جسمانی تقاضوں کو شدید اور واضح کرتا ہے اور اجتماعی لاشعور کے تجربوں کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ دوسری طرف ذہن کو رادھا کرشن لیلا کی طرف متوجہ کر دیتا ہے۔ اور اس میں افسانویت کا حسن نیز مذہبی رسوم کی جھلک بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس گیت پر "شیام" "گھٹا" کی اساطیری فضا طاری ہے۔

تمثیل ایک ایسا طریقۂ پیش کش ہے۔ جو دو دھاری تلوار کا کام کرتا ہے۔ ایک طرف اپنے ظاہری معانی سے اور دوسری طرف داخلی معانی سے ذہن کو متاثر کرتا ہے۔ داخلی معانی خارجی معانی کے نیچے زیریں لہروں کی طرح جاری وساری رہتے ہیں۔ تمثیل سے گیتوں کے اسلوب میں بلاغت، تہ داری اور تہذیبِ نفس کی خصوصیات پیدا ہوتی ہیں۔ لوک گیتوں کی تکنیک پر تمثیل کا اثر تو ملتا ہے۔ مگر اردو گیتوں نے اس سے بہت ہی کم استفادہ کیا ہے۔ ہاں کہیں کہیں اس قسم کا رنگ مل جاتا ہے چونکہ صنفِ نازک مزاجاً لطیف، سادہ اور معصوم ہوتی ہے اور بعض گیتوں میں پتی دیوتا کی کج رویوں کی شکایت کے اظہار میں تمثیلی رجحان یا اسلوب کی جھلک مل جاتی ہے۔

گیتوں کے اسلوب کے ان رنگوں کے علاوہ اردو گیت کا ایک اسلوب وہ بھی ہے جس میں فارسی الفاظ تراکیب اور آہنگ کے ساتھ فارسی روایات کا اثر بھی ہے۔ مگر یہ اسلوب ابھی تک گیتوں کے مزاج سے آشنا نہیں ہو سکا۔ اس لیے اجنبی اور غیر موثر لگتا ہے۔ اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ گیت کے اسلوب پر لوک گیت کی روایت اور نسوانی اظہار کی خصوصیات کا گہرا اثر ہوتا ہے۔ تمام استعارے تشبیہیں اور پیکر براہِ راست زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں اور انہیں واضح، صاف

اور اکہرا بھی ہونا چاہیے ۔ بعض گیتوں پر دیومالائی، علامتی اور تمثیلی فضا بھی چھائی ہوتی ہے مگر ان پر جذباتی و حسی رنگ غالب ہوتا ہے ۔

زبان یوں تو ہر قسم کی اعلیٰ شاعری کی زبان شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوتی ہے لیکن غنائی شاعری کی زبان خاص طور پر شعری تجربہ کا لازمی حصّہ ہوتی ہے ۔ اس لیے گیتوں کی زبان میں دو قسم کی خصوصیات ہوتی ہیں ۔ ایک وہ جو تمام غنائی شاعری میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ دوسری وہ جو محض گیتوں کی اپنی انفرادی خصوصیات ہیں ۔ پہلی خصوصیات کو گیت کی روایتی اور دوسری کو انفرادی کہا جا سکتا ہے ۔ اگر چہ گیتوں کی زبان روایتی اور انفرادی خصوصیات کو ایک دوسرے سے الگ الگ کرنا مشکل ہے پھر بھی کسی نہ کسی حد تک ان کی شناخت کی جا سکتی ہے ۔

غنائی شاعری میں خارجیت پر داخلیت کو ۔ روایت پر انفرادیت کو، تخیل پر جذبہ کو کائنات پر ذات کو ۔ "کلی اظہاریت" پر خود اظہاریت کو اور مصنوعی آہنگ پر فطری ترنم کو فوقیت حاصل ہے ۔ اس رجحان کا اثر غنائی شاعری کی تمام ہیئتوں اور ان کی زبان پر بھی ہوتا ہے ۔ چونکہ گیت غنائی شاعری کی ایک مخصوص ہیئت ہے ۔ اس لیے گیتوں میں ایسی زبان ہوتی ہے جو خارجی واقعات سے زیادہ داخلی کوائف کی ترجمان ہوتی ہے جو تخیل کی گلکاریوں سے زیادہ جذبہ کی صداقت کی مظہر ہوتی ہے جو بالواسطہ ترسیل خیال سے زیادہ براہِ راست شدت کی عکاس ہوتی ہے اس جگ بیتی سے زیادہ آپ بیتی بیان کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے مسائل زندگی سے زیادہ زندگی کے درد و داغ اور کرب و کیف کی ترجمانی کی اہلیت ہوتی ہے ۔ غرض اس میں ترسیلی اور تخلیقی زبان کی جملہ خصوصیات ہوتی ہیں ۔ اس لیے مختصراً

کہا جا سکتا ہے کہ گیتوں کی زبان غنائی شاعری کے عناصر کے تابع ہوتی ہے۔ غنائی شاعری کی انھیں خصوصیات کو میں نے روایتی خصوصیات کہا ہے۔ گیتوں کی زبان کی انفرادی خصوصیات کو اجاگر کرنے کے لیے غنائی شاعری کے عناصر کے علاوہ بعض دوسرے اہم اور ناگزیر عوامل و عناصر پر توجہ کرنی ہوگی۔ جن میں لوک گیتوں کی روایت اور نسوانی اظہار کی خصوصیات قابلِ ذکر ہیں۔ انھیں سے گیتوں کی زبان میں وہ خصوصیات پیدا ہوئی ہیں جنھیں میں نے گیتوں کی زبان کے انفرادی خصوصیات کہا ہے۔

اردو گیتوں کی تخلیق کے بہت سے محرکات ہیں۔ ان میں بنگالی غنائی شاعری خصوصاً ٹیگور کی شاعری۔ رومانی تحریک۔ ہندی اصناف و اسالیب کی طرف مراجعت کا رجحان کسی حد تک خارجی محرکات ہیں اور جذبہ کا براہِ راست اور بے تکلف اظہار کی خواہش داخلی محرک ہے لیکن سب سے زیادہ طاقتور اور بنیادی محرک لوک گیتوں کی روایت ہے جن سے متاثر ہو کر ہر زبان میں ادبی گیتوں کی تخلیق ہوئی ہے۔ لوک گیت محرک بھی ہے اور نمونہ بھی۔ لیکن اردو شاعری کو لوک گیتوں سے تحریک تو ملی مگر وہ انھیں اپنے لیے نمونہ نہ بنا سکے۔ دنیا میں سب سے پہلا غنائی اظہار لوک گیت کی صورت میں ہوا ہوگا۔ ہندوستان میں بھی لوک گیتوں کی روایت بہت پرانی ہے۔ یہ انسانی ذہن کی پہلی شعری اپج اور جذبہ کا اولین لسانی اظہار ہے۔ لوک گیتوں کی روایت سے بنگال کی ''لریکل شاعری''، ہندی ''پرگیت مکتک'' اور ''ساہتک گیت'' سے لے کر جدید ترین فلمی گیتوں تک ہر قسم کی غنائی شاعری متاثر ہے۔ اب تو لوک گیتوں کا اثر اتنا بڑھ رہا ہے کہ بعض فلمی گیتوں کی دھنیں لوک گیتوں کی دھنوں پر بن رہی ہیں۔

لوک گیت بول چال کی زبان میں ہوتے ہیں۔ اس زبان کا دامن بہت وسیع ہے۔ اس میں بازار، دفتر، جلسے، جلوسوں، گیتوں، کاروبار اور راز و نیاز کی زبان کی تمام شکلیں شامل ہیں۔ اس کی زیادہ ٹھیٹھ صورت دیہات میں بولی جاتی ہے۔ لوک گیتوں میں بول چال کی زبان کی یہی دیہی ٹھیٹھ صورت ہوتی ہے۔ اس کی پہلی خصوصیت یہ ہے دیہاتیوں کی زبان پر جو لفظ جس طرح چڑھ جاتے ہیں، اسی طرح بولے جاتے ہیں۔ انھیں اس سے سروکار نہیں ہوتا کہ لفظ فصیح ہے یا غیر فصیح۔ اس کا تلفظ درست ہے یا نادرست۔ وہ جس لفظ کو اپنے مفید مطلب پاتے ہیں اسی طرح بولتے ہیں۔ زبان کا یہی ٹھیٹ روپ لوک گیتوں میں نظر آتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ دیہی بول چال کی زبان پر مقامی آب و رنگ کا گہرا اثر ہوتا ہے جس کی وجہ سے ایک ہی خطہ کے مختلف حصّوں کے لوک گیتوں کی زبان میں بول چال اور لب و لہجہ کے نازک امتیازات ہوتے ہیں۔ یہ امتیازات لوک گیتوں کی زبان کے دائرہ کو وسیع کرتے ہیں۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ لوک گیتوں کی زبان پر اس علاقہ کے مخصوص پیشوں کا اثر بھی ہوتا ہے چونکہ ایک پیشہ کے لوگوں کی زبان دوسرے پیشہ کے لوگوں کی زبان سے کسی قدر مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے گڈریوں، اہیروں، گڈریوں اور دھوبیوں کے لوک گیتوں کی زبان میں لب و لہجہ کے امتیازات کے علاوہ ذخیرۂ الفاظ۔ الفاظ کے تلفظ اور ان کی وضعوں میں بھی فرق ہوتا ہے۔ ساجن۔ سجنا۔ سجنوا وغیرہ الفاظ کی تشکیل ایسے ہی اسباب و محرکات کے تحت ہوتی ہے۔ چوتھی خصوصیت یہ ہے کہ لوک گیتوں کی زبان پر صدیاں گزر جانے کے بعد بھی اس زبان میں بہت سی ابتدائی اور قدیم شکلیں موجود ہیں یا ادنیٰ تغیرات کے بعد ابھی تک باقی ہیں۔ یہ خصوصیت ان علاقوں کے لوک گیتوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔ جہاں نئی روشنی

نہیں پہونچی یا کم پہونچی ہے۔ یہ سب خصوصیات مل کر زبان کو سادہ۔ فطری۔ بے تکلف اور ابھرا بنا دیتی ہیں۔ بول چال کے عمل میں ہر لفظ ترسیل کی ضرورت کی زد پر اگر ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے یا کم از کم اپنی خاردار سطح کو سڈول بنا لیتا ہے۔ دیہی لب و لہجہ کی خراد پر چڑھ کر اپنی نئی ہیئت تراش لیتا ہے۔ اس عمل سے الفاظ میں اشتراک باہمی اور ایک دوسرے میں تحلیل ہونے کی صلاحیت بڑھ جاتی ہے جس کی وجہ سے لوک گیتوں کی زبان میں گھلاوٹ۔ دل سوزی مٹھاس۔ سڈول پن اور ایک خاص قسم کی فطری معصومیت پیدا ہو جاتی ہے

نسوانی اظہار کی خصوصیت ہیں لہجے کا لوچ اور جذبہ کا بے ساختہ اظہار شامل ہے۔ براہ راست اور بے ساختہ اظہار میں رنگارنگی سے زیادہ یک رنگی تصنع سے زیادہ سادگی ہوتی ہے۔ صنف نازک بات کو گھما پھرا کر کہنے سے زیادہ اپنے دل کی بات کو براہ راست کہنے میں یقین رکھتی ہے۔ زبان کی آرائش۔ الفاظ کی صحت اور بیان کے تکلف سے زیادہ اپنی بات کو مخاطب کے دل میں اتارنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ اپنی کہانی کو الفاظ کی بندشوں میں نہیں جکڑتی بلکہ اس کے دل پر جو کچھ گزری ہے اس کو اپنی زبان میں ہو بہو ادا کر دیتی ہے۔ آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے اس سے لفظوں کے توتا مینا نہیں بناتی بلکہ اس کی جزئیات بیان کر دیتی ہے۔ اس کو تخیل کے پر دوں پر اڑنے سے زیادہ جذبات کی لہروں پر بہنا پسند ہے۔ اس لیے تخیلی زبان سے زیادہ جذباتی زبان میں گفتگو کرتی ہے۔ اس کے مزاج کا صبر و تحمل کا جوہر غیظ و غضب پر حاوی رہتا ہے۔ اس لیے وہ الم انگیز لمحوں میں چیخوں پر سسکیوں کو ترجیح دیتی ہے۔ اس کے مزاج کی خصوصیات اس کی زبان میں نظر آتی ہیں۔ وہ پُرشور تکلم سے زیادہ لطافت، نزاکت، سادگی، سرگوشیوں میں بات کرنا پسند

کرتی ہے۔ سرگوشیوں کے لہجے میں الفاظ سے طمطراق سے زیادہ لطافت، نزاکت، سادگی اور معصومیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ گیتوں کی زبان میں نسوانی اظہار کی بے ساختگی کی یہی خصوصیات ہونی چاہئیں۔

نسوانی اظہار کی دوسری خصوصیت لہجہ کا لوچ ہے۔ اس میں کرختگی پر خوش آہنگی کو، تلخی پر شیرینی کو، سختی پر نرمی کو اور کھردرے پن پر سیڈول پن کو فضیلت ہوتی ہے۔ نسوانی اظہار میں لوچ ہی نہیں سریلا پن بھی ہوتا ہے۔ گیتوں میں یہی سریلا پن موسیقیت کے عنصر کے نام سے موسوم ہے۔ موسیقیت کے دو قسم کے عناصر ہوتے ہیں۔ داخلی اور خارجی عناصر۔ داخلی عناصر میں جذبہ کا آہنگ۔ لحن کی موسیقی، لہجہ کا لوچ اور ایک ایسی لَے شامل ہے جو اگرچہ باقاعدہ اوزان و بحور کی تابع نہیں ہوتی۔ لیکن ان سے زیادہ موثر ہوتی ہے۔ خارجی عنصر میں موسیقی کے راگ راگنیوں کی دھنیں۔ دُرت۔ ولمبت اور مدھیہ لے۔ پلٹ، آوازوں کی نغمگی اور بحر و قوافی کا آہنگ شامل ہے۔ لوک گیتوں کو خارجی عناصر سے زیادہ سروکار نہیں ہوتا۔ ان کا انحصار داخلی عناصر پر ہوتا ہے۔ داخلی عناصر نسوانی اظہار کی وہ خصوصیت ہے جس کو لہجہ کا لوچ اور گلے کے سروں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ گیتوں نے موسیقیت کی خارجی اور داخلی دونوں قسم کے عناصر سے فیض اٹھایا ہے۔ اس لیے گیتوں کی زبان میں حروف کی نغمگی۔ جملوں اور مصرعوں کی موسیقیت داخلی آہنگ کے سانچے میں ڈھل جاتی ہے۔ گیتوں کی زبان میں آواز کی اشاریت اور لہجہ کے زیر و بم بنیادی خیال کی ترسیل اور جذبہ کی تجسیم کرتے ہیں۔ اس لیے گیتوں کی زبان میں نرمی۔ گھلاوٹ۔ رسیلا پن۔ رعنائی۔ تازگی اور شادابی ہوتی ہے اور ان سے ترنم کی کرنیں پھوٹتی ہیں اور گیتوں کی زبان رس، رنگ اور نغمہ کا آبشار ہو جاتی ہے۔

لوک گیتوں کے موضوعات زندگی کی طرح وسیع ہیں۔ مگر یہ موضوعات عورت کے نقطۂ نظر یا کم از کم نسوانی تناظر میں پیش کیے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر گیتوں کے موضوعات پر بھی نسوانیت کی مہر ہوتی ہے۔ اس لیے مہد سے لحد تک ہر موضوع گیتوں کے سانچے میں ڈھل گیا ہے بچے کی پیدائش کے گیت، شادی بیاہ کے گیت، جنیو کے گیت، ختنہ کے گیت، چکی کے گیت، چرخے کے گیت، ساونی کے گیت (ساون کے مہینے میں جھولے کے گیت) بھکاریوں کے گیت، برہا کے گیت، لوریاں، جھگڑے (پوربی اضلاع میں مردوں کے گیت) ویر گاتھا اور عزائی گیت۔ وغیرہ سیکڑوں قسم کے گیت ہوتے ہیں۔ گیتوں کے موضوعات کے تکثر اور تنوع نے ان کی زبان کے دائرہ کو کافی وسیع کر دیا ہے۔ یہ دائرہ اتنا وسیع ہے کہ اس میں ہر جذبہ اور ہر رنگ کے لیے موزوں ترین لفظ موجود ہے۔ چونکہ گیتوں کے موضوعات صنفِ نازک کی زندگی کے گرد گھومتے ہیں۔ اس لیے ان میں صنفِ نازک کے جذبات اور اس کی مخصوص زبان کی بیشتر خصوصیات ہوتی ہیں۔

جب ہم اس پس منظر میں اردو گیتوں کی زبان کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان کے کثیر حصہ میں گیتوں کی زبان کی بیشتر خصوصیات کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس کی دو وجوہ ہیں۔ ایک فارسیت کا رجحان اور دوسرا اردو سے غیر ٹکسالی عناصر کو پاک کرنے کا رجحان۔ یہ دونوں رجحان ایک دوسرے کا لازمی نتیجہ ہیں۔ فارسیت کے رجحان نے ہندی الفاظ اسالیب اور روایات پر فارسی الفاظ اسالیب اور اصناف کو ترجیح دی اردو سے غیر ٹکسالی عناصر کو پاک کرنے کے رجحان نے شاعری سے ہندوستانیت کے بعض مفید عناصر کو نکال دیا۔ انھیں دونوں رجحانوں کی زد میں لوک گیتوں کا عظیم سرمایہ بھی آ گیا۔ اور اردو شاعروں نے اس کی طرف

سے آنکھ بند کر لی۔ اس میں شک نہیں کہ لوک گیتوں کا بیشتر سرمایہ منظرِ عام پر نہیں آیا لیکن جتنا آچکا ہے اس سے استفادہ نہیں کیا گیا۔ اردو شاعر لوک گیتوں کے کارآزمودہ رچے بسے اور موسیقیت میں ڈوبے ہوئے لفظوں سے محروم رہے جن سے گیتوں کی عظیم روایت وابستہ ہے۔ اردو شاعر بول چال کی زبان پر شاعری کی روایتی زبان کو ترجیح دے کر ترسیلی خصوصیات سے دستبردار ہو گئے۔ زبان کی ترسیلی خصوصیات تخلیقی خصوصیات میں تحلیل ہو کر گیتوں میں وہ حسن پیدا کرتی ہیں جس کو سحرِ جلال کہا جا سکتا ہے۔ جن شاعروں نے شعری زبان سے انحراف کر کے زبان کی سادگی کی طرف توجہ کی ہے وہ بھی فصیح صحیح، سادہ شیریں، نیز نرم الفاظ کے روایتی انتخاب کا شکار ہو گئے ہیں۔ ایسے الفاظ شعری زبان کے نسبتاً ہلکے اور نرم عناصر پر مشتمل ہیں۔ ان میں بول چال کی زبان کی خصوصیات بہت کم ہیں۔ بول چال کی زبان کے ساتھ ایک ستم یہ بھی ہوا کہ اس کو سوقیوں کی زبان قرار دے کر اس سے اچھوت کی طرح برتاؤ کیا گیا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو گیتوں میں وہ بات پیدا نہ ہو سکی جو بول چال کی زبان میں گیت لکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً

آنچل جو ڈھلکتا ہے آنچل کو ڈھلکنے دو
بے شورِ سلاسل جب گلشن میں بہار آئے
برسوں کا شناسا جب ملتے ہوئے کتراتے
ہر شیشۂ دل بن سے جب توڑ دیا جاتے
تب دل سے دھواں بن کر آہوں کو نکلنے دو

——————— (زبیر رضوی)

رات دن سلسلۂ عمرِ رواں کی کڑیاں
کل جہاں روح جھلس جاتی تھی
اپنے سائے سے بھی آنچ آتی تھی
آج اس دشت پہ ساون کی لگی ہیں جھڑیاں
ہر طرف سلسلۂ عمرِ رواں کی کڑیاں

(احمد ندیم قاسمی)

ان دونوں ٹکڑوں میں شورِ سلاسل، شناسا، شیشۂ دل، سلسلۂ عمرِ رواں، روح اور دشت وغیرہ الفاظ گیت کی زبان کے عناصر نہیں ہیں۔ اس لیے ان میں زبان کی حد تک گیت پن سے زیادہ نظمیت کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔

اردو شاعری اپنے ابتدائی دور میں ہندی اور فارسی روایات کا گہوارہ تھی۔ لیکن جوں جوں وقت گزرتا گیا۔ یہ بعض اثرات اور رجحانات کے تحت ہندی سے دور اور فارسی سے قریب ہوتی گئی۔ اس ردّ و قبول میں اردو شاعری کو فارسیت کے بعض مثبت عناصر حاصل ہو گئے۔ مگر ہندوستانیت کے بعض زندہ عناصر سے محروم ہو گئی۔ یہ زندہ عناصر دو قسم کے ہیں۔ ہندی الفاظ و اصناف اور ہندی شاعری کی بعض روایات مثلاً عورت کی طرف سے اظہارِ عشق اور بارہ ماسہ کی روایات وغیرہ۔ یہ ٹھیک ہے کہ اردو شاعری میں یہ دونوں چیزیں موجود ہیں۔ مگر اتنی کم کہ انھیں اردو شاعری کی واضح خصوصیات یا نمایاں رجحان قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اگرچہ اردو اور ہندی دونوں کھڑی بولی کی ترقی یافتہ شکلیں ہیں۔ مگر دونوں میں کھڑی بولی کی بنیادی خصوصیات کے تناسب میں فرق ہے۔ یہ خصوصیت اردو میں زیادہ اور ہندی میں کم ہیں۔ کھڑی بولی کی بنیادی خصوصیات میں نوکیلے۔ منفرد صوت۔ بلند بانگ الفاظ اور نکھار نیز کھرا لب و لہجہ شامل ہے۔ اردو

نے ان خصوصیات میں فارسی شعروزبان کی نغمگی اور دل کشی کا اضافہ کیا مگر اردو میں کھڑی بولی کی بنیادی خصوصیات اور مردانہ پن بڑی حد تک باقی رہا۔ ہندی نے کھڑی بولی کی بنیادی خصوصیات میں سنسکرت کی نغمگی اور دیسی بولیوں مثلاً اودھی۔ برج۔ قنوجی۔ بندیلی وغیرہ کے غناتی عناصر اور الفاظ کو سمولیا اور اس کے لب ولہجہ کے تیکھے پن اور تیزی کو بڑی حد تک کند کرلیا جس سے اس میں نسوانی اظہار کی خصوصیت پیدا ہوگئی۔ اردو نے ہندی الفاظ اور اسالیب سے کنارہ کشی کر کے نہ صرف ہندی بلکہ اس کے توسل سے ملنے والے دوسری بولیوں کے ایسے ذخیرۂ الفاظ اور دیگر مثبت عناصر سے ہاتھ دھولیا۔ جو کامیاب گیتوں کی تخلیق کی ضمانت بن سکتے تھے۔ ہندی شاعری کی دوسری روایت یعنی عورت کی طرف سے اظہارِ عشق اور بارہ ماسہ کے ذخیرہ سے اجتناب کی وجہ سے اردو میں گیتوں کی روایت کے فروغ کو نقصان پہونچا۔ گیت نسوانیت کا شعری اظہار ہے جس میں عورتوں کے جذبات، بالخصوص عشقیہ جذبات کی فراوانی ہوتی ہے۔ اس ہیئت کو عورت کی طرف سے اظہارِ محبت کی روایت سے جو فروغ مل سکتا تھا دہ اس کے فقدان سے نہیں مل سکا۔ یہی حال بارہ ماسہ کا ہے۔ بارہ ماسہ میں عورت موسموں کی کیفیات کے لحاظ سے اپنے پریمی یا شوہر کو یاد کرتی ہے۔ یہ انداز بھی گیتوں کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ مگر اردو شاعروں نے بارہ ماسوں کی تخلیق سے اجتناب کر کے دہرا نقصان اٹھایا۔ ایک یہ کہ بارہ ماسہ جیسی دلکش طرزِ اظہار سے ہاتھ دھویا دوسرے یہ کہ اس کے معنوی اثرات سے گیتوں کی روایت کو جو ترقی مل سکتی تھی وہ بھی نہیں ملی۔ اور موسم وہجور کے باہمی رابطہ کے بیان سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے اس سے بھی اردو شاعری

بالخصوص گیتوں کو محروم کر دیا۔

یہ ٹھیک ہے کہ مجموعی طور پر گیتوں کی زبان اپنے معیار کو نہیں چھو سکی اور اس میں وہ تخلیقی شان اور رچاؤ پیدا نہیں ہوا جو گیتوں کی زبان کا جوہر ہے لیکن اس کا مقصد یہ نہیں کہ اردو گیتوں کی زبان قطعاً مصنوعی اور غیر تخلیقی ہے یا اس میں، گیت کی زبان کے زندہ عناصر ناپید ہیں۔ یہ عناصر کمیاب سہی مگر نایاب نہیں۔ گیتوں کی زبان کی خصوصیات کے نقطۂ نظر سے اردو گیتوں میں زبان کے تین رجحان خاص طور پر نظر آتے ہیں (۱) اردو کی ٹکسالی زبان کا رجحان۔ (۲) اردو ہندی ملی جلی زبان کا رجحان۔ (۳) لوک گیتوں۔ اودھی ہندی اور بول چال کی زبان کا استعمال۔ ان تینوں رجحانوں میں پہلے دو رجحان حاوی ہیں۔ تیسرا کسی قدر کمزور اور جدید ہے۔ دراصل یہ تینوں رجحان تاریخی تسلسل کے اعتبار سے ایک دوسرے کا لازمی اور فطری نتیجہ ہیں۔ اردو زبان میں فارسی اصناف و اسالیب کی تکمیل سنہ ۱۸۵۷ء تک مکمل ہو چکی تھی۔ اس کے ردِ عمل نے مغربی تہذیب و تعلیم کے اثرات سے مل کر اردو میں ہندی اصناف و اسالیب کا رجحان پیدا کیا۔ چونکہ اردو زبان میں فارسیت کا غلبہ ہو چکا تھا اور اردو سے غیر ٹکسالی عناصر کو پاک کرنے کی مہم بھی کامیاب ہو چکی تھی۔ اس لیے اپنے ابتدائی دور میں گیت بھی اردو کی ٹکسالی زبان میں لکھے گئے۔ اس رجحان کی بھی دو شکلیں نظر آتی ہیں۔ ایک فارسی الفاظ و تراکیب کا رجحان اور دوسرا سپاٹ سادہ اور سلیس اردو الفاظ کا استعمال۔ یہ رجحان عظمت اللہ خاں اور حفیظ جالندھری سے شروع ہو کر تا حال نظر آتا ہے۔

جاگ سوزِ عشق جاگ

اے مغنی شباب۔ جاگ خواب ناز سے

دل شکستہ ہے رباب۔ عرصۂ دراز سے
مر گئے قدیم راگ
جاگ۔ سوزِ عشق جاگ

(حفیظ جالندھری)

اس گیت میں فارسی الفاظ و تراکیب کی کثرت ہے اور روایتی شاعرانہ زبان کی مہر لگی ہوئی ہے۔ "مغنئ شباب"، "خوابِ ناز"، "دل شکستہ رباب"، "عرصۂ دراز"، اور "سوزِ عشق"، جیسی ترکیبیں اپنی جگہ پر بہت پر آہنگ ہیں مگر یہ زبان اور آہنگ گیتوں کی بنیادی زبان کا آہنگ نہیں۔ لیکن یہ زبان، موضوع، مواد اور بحر سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اسی لیے اس میں تخلیقی فن کی جھلک اور غنائیت کا حسن دونوں عنصر موجود ہیں اور یہ گیت:

یاد کی لہروں پر تم آؤ
سوچ میں آنکھ ہے سوچ میں ہے من
من کی موج بنے جب الجھن
اس دم ان آنکھوں میں چھپ کر
تم آنسو بن کر شرماؤ
یاد کی لہروں پر تم آؤ
یاد کی لہروں پر تم آؤ
جب یہ دل حیران... پڑا ہو
گم سم اور سنسان پڑا ہو
ادھروں پر بنسی کو دھر کر
ایک مچلتی تان اڑاؤ
یاد کی لہروں پر تم آؤ

(ڈاکٹر مسعود حسین خاں)

اس گیت میں سوچ۔ من۔ الجھن۔ حیران۔ شرماؤ۔ آنکھ وغیرہ الفاظ سادہ اور لوچدار انداز رکھتے ہیں جن میں ہندی کے دو لفظ "ادھروں،، (ہونٹوں) اور "دھر،، اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل اس گیت کی زبان بنیادی طور پر اردو کی ٹکسالی زبان کا کسی قدر سادہ اور صاف روپ ہے اور گیت کی زبان سے بہت قریب ہے۔

اردو ہندی کی ملی جلی زبان کا رجحان بھی کافی نمایاں ہے۔ عظمت اللہ خاں اختر شیرانی۔ تاثیر۔ میراجی۔ مقبول حسین احمد پوری۔ وقار انبالوی۔ نیائے شرما آنند جیت شرما۔ قیوم نظر۔ جمیل الدین عالی وغیرہ سے ہوتا ہوا حال کے نئے شاعروں کے گیتوں تک مسلسل نظر آتا ہے۔ اس رجحان کے بھی دو رنگ نمایاں ہیں۔ ایک میں اردو الفاظ کی فراوانی اور دوسرے میں ہندی الفاظ کی بہتات ہے۔ یہ گیت بعنوان "آج کی رات،، پڑھیے۔

پریتم رہ جا آج کی رات

آج کی رات جیارا دھڑکے آج کی رات انکھیاں بھی پھڑکیں

جوڑ رہی ہوں ہات۔ پریتم رہ جا آج کی رات

بجلی کڑکے بادل برسے۔ آج کی رات نکل نہیں گھر سے

آج بھری برسات۔ پریتم رہ جا آج کی رات

آج کی رات جیا گھبراتے۔ آج رات گئی کب آتے

سن جا من کی بات۔ پریتم سن جا من کی بات

---------- (وقار انبالوی)

اور اب یہ گیت پڑھیے:

سرکا گیان کہاں سے پاؤں. کھو گئے میرے راگ
جس مورت کا بنا پجاری اسی سے من کو لاگ
سرکا گیان کہاں سے پاؤں. کھو گئے میرے راگ
پوجا سے سرگیان کے بدلے اپنے آپ کو پاؤں
اپنے آپ کو پاؤں تو سنگیت کا مان گھٹاؤں
یہ کیسا بیراگ
سرکا گیان کہاں سے پاؤں کھو گئے میرے راگ
رات کا جنگل. ریت کا مندر بن باتی کا دیپ
بن لہروں کا ساگر جیون بن موتی کا سیپ
بن جوتی کی آگ
سرکا گیان کہاں سے پاؤں. کھو گئے میرے راگ

(شہاب جعفری)

پہلے گیت میں پریتم. جیارا. انکھیاں. جیا اور من اور دوسرے گیت میں. سر گیان. مورت پجاری. پوجا سنگیت. بیراگ. مندر. دیپ ساگر جیون وغیرہ الفاظ ہندی کے ہیں. پہلے میں ہندی الفاظ کم اور اردو الفاظ زیادہ ہیں. جبکہ دوسرے میں اس کے برعکس ہندی الفاظ کا پلہ بھاری ہے. دونوں قسم کے الفاظ دونوں گیتوں میں شیر و شکر ہیں. یہ زبان گیتوں کی زبان سے قریب ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے.

تیسرا رجحان ہندی، اودھی اور لوک گیتوں کی زبان کو اپنانے کا رجحان ہے. اس طرح کے گیت کمیاب ہیں. مگر نایاب نہیں. اس رجحان کو ۱۹۴۷ء کے بعد فروغ ملا. جمیل الدین عالی. شکیل بدایونی. قتیل شفائی. شہاب جعفری. ندا فاضلی اور دوسرے بہت سے فلمی اور غیر فلمی شاعروں کے یہاں ایسی زبان نظر آتی ہے.

یہ گیت ہے۔

دیپ جلے بن باتی راما
میں تو نیند کی ماتی راما
دیپ جلے بن باتی راما
کو دیبر دسن کا بسیّارا ما۔ کو دیبر وجانی رام
سدھر بسراتی بوجھ نہ پاتی میں دکھ پاتی رام
پیت گنواتی رام
لکھ لکھ پھاڑوں پاتی راما
دیپ جلے بن باتی

(شہاب جعفری)

یہ اس رجحان کی ابتدائی شکل ہے۔ اس میں تمام الفاظ ہندی زبان کے ہیں یا ہندی تلفظ میں نظم ہوئے ہیں۔ اس کی زبان پر کسی حد تک دیہات کی ٹھیٹھ اور اودھی زبان کا اثر بھی ہے۔ اس گیت کی زبان میں گیت کی زبان کی کئی خصوصیات مجتمع ہوگئی ہیں جن سے اس میں گیت کی فضا کی خنک تابی اور آہنگ کی نرمی پیدا ہو گئی ہے۔ اور یہ گیت :

موہے بھول گئے سانوریا بھول گئے سانوریا
آون کہہ گئے اجھوں نہ آئے لینی لی نہ موری کھبریا
موہے بھول گئے سانوریا
دل کو دیئے کیوں دکھ برہا کے۔ توڑا یا کیوں محل بنا کے
آس دلا کے او بے دردی پھیر لی کاہے نجریا
موہے بھول گئے سانوریا

نین کہیں رو رو کے سجنا. دیکھ چکے ہم پیار کا سپنا
پریت ہے جھوٹی پریتم جھوٹا جھوٹی ہے ساری نگریا

(شکیل بدایونی)

اس گیت میں نظر سے نجریا. خبر سے کھبریا اور نگر سے نگریا کی طرف مراجعت نے بول چال اور ٹھیٹ زبان کی خصوصیات پیدا کی ہیں. علاوہ دوسرے الفاظ بھی ہندی اور بول چال کی زبان کے ہیں۔ اس طرح اس گیت میں لوک گیتوں کی زبان سے مشابہت پیدا ہو گئی ہے. یہی مشابہت اس میں گیت کی زبان کی خصوصیات پیدا کرتی ہے.

جدید تر گیتوں میں گیت کی زبان کے بیشتر عناصر نظر آنے لگے ہیں جس سے ایک طرف اردو شاعری کو نیا ذخیرۂ الفاظ مل رہا ہے اور دوسری طرف گیت زبان کے نقطۂ نظر سے اپنے معیار کی طرف بڑھ رہا ہے. جس سے امید کی جاتی ہے کہ گیت بہت جلد اردو شاعری کی اور زیادہ مقبول اور ممتاز ہیئت سمجھی جانے لگے گی۔

خصوصیات | گیت کی اہم خصوصیات میں موسیقیت، خود اظہاریت اور داخلیت، جذبے کی شدت اور وحدت نیز ہیئت کا اختصار شامل ہے گیت شاعری اور موسیقی کے نقطۂ اتصال سے جنم لیتا ہے۔ اس لیے گیت اور دوسری اقسام شاعری میں یہ عنصر بڑی حد تک وجہ امتیاز ہے۔ موسیقی کی بنیاد آواز پر ہے لیکن ہر آواز موسیقی نہیں بلکہ آواز کی مخصوص تنظیم و ترتیب کا نام موسیقی ہے. گیت میں دو قسم کی موسیقیت ہوتی ہے. داخلی اور خارجی۔ داخلی موسیقیت میں جذبہ کی لہریں شامل ہیں، جو شخصیت کے نہاں خانوں

میں ایک خاص قسم کا سرگم چھیڑ دیتی ہیں۔ جذبہ کی موسیقی جذبے کی حرکت سے پیدا ہوتی ہے۔ فیضان کے خاص لمحوں میں جذبے کی موسیقی الفاظ کی موسیقی میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ اس لیے گیت کی داخلی موسیقی میں جذبے کی موسیقیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

خارجی موسیقیت میں تین طرح کی موسیقیت شامل ہے۔ پہلی شاستریہ سنگیت کی موسیقی، دوسرے چھندوں، بحروں اور اوزان کی موسیقی، تیسرے حروف اور الفاظ کی نغمگی۔ شاستریہ موسیقیت کا انحصار جن مخصوص عناصر پر ہے ان میں "لے"۔ "تال" اور "ماترائیں" شامل ہیں۔ لے موسیقی کا سنگِ بنیاد ہے۔ لَے کے مخصوص روپ کو "راگ" کہتے ہیں۔ ایک ہی گیت کو مختلف لَے میں گایا جاسکتا ہے۔ گیت میں شاعر کا وجدان کسی لَے میں ڈوب کر الفاظ کی مخصوص ترتیب کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس لیے وجدان گیت کی روح، الفاظ جسم اور لَے خون کی مانند ہے۔ سنگیت شاستر میں دو اعمال کے درمیانی وقفے کو لَے کہا جاتا ہے۔ سنگیت میں لَے تین قسم کی ہوتی ہے۔ (۱) دُرُت لَے (۲) مدھیہ لَے۔ (۳) وِلمبت لے۔ یہ تینوں الگ الگ جذبوں کے اظہار کے لیے موزوں ہیں۔ دُرُت لے چنچل ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا تاثر پرجوش اور نشاطیہ ہوتا ہے۔ "مدھیہ لے" سنجیدہ ہوتی ہے اس لیے فکری و فلسفیانہ خیالات کا موثر ذریعہ سمجھی جاتی ہے۔ "ولمبت لے" سست رو ہوتی ہے۔ اس لیے حزنیہ یا المیہ جذبات کی عکاسی کے لیے موزوں ہے۔ اردو کی بعض بحروں میں بھی یہ خصوصیت ہے کہ وہ بعض جذبات کی عکاسی کے لیے موزوں اور بعض کے لیے غیر موزوں ہیں۔ اسی لیے بعض بحریں مثنوی سے اور بعض قصیدہ سے مخصوص ہوگئی ہیں۔ گیتوں میں لے کی اہمیت شاعری کی دوسری قسموں کی بہ نسبت زیادہ ہے۔ حفیظ کا گیت "جاگ سوزِ عشق جاگ"

دُرُت لے کی اچھی مثال ہے۔ اس گیت کے آہنگ کے نشیب و فراز سے بنیادی خیال کی ترسیل ہوتی ہے اور سوتے سے جگانے کے بنیادی عمل کی نمائندگی بھی ہوتی ہے۔

جاگ سوزِ عشق جاگ، جاگ سوزِ عشق جاگ
جاگ کام دیوتا۔ فتنہ ہائے لو جگا
بجھ گیا ہے دل مرا۔ پھر کوئی لگن لگا
سرد ہو گئی ہے آگ
جاگ سوزِ عشق جاگ

(حفیظ جالندھری)

اور عظمت اللہ خاں کی گیت نما نظم " دام میں یاں نہ آئیے " ولمبت لے کی بہترین مثال ہے۔ اس کا شکستہ پُرسوز اور دھیما لہجہ حزنیہ جذبات کے لیے موزوں ہے۔

دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے
روح میں ایک زلزلہ دل سے مرے اٹھا دھواں
دھوپ سیاہ پڑ گئی تیرہ و تار تھا جہاں
دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

(عظمت اللہ خاں)

اس کا وزن مُفتعِلُن مفاعلن ہے اس میں آہستہ روی اور ہچکولے کھا کر چلنے کی خصوصیت ہے۔ یہی خصوصیت اس کو ولمبت لے سے قربت تر کرتی ہے۔ اسی طرح ہندی کے مودک اور ساروتی چھند اردو کی متدارک اور متقارب بحریں " ولمبت لے " سے مزاجاً قریب ہیں۔

" مدھیہ لے " میں حکیمانہ، فلسفیانہ، فکری اور گمبھیر خیالات کا اظہار

کیا جاتا ہے۔ اس کی بحر اور لے بڑی سنجیدہ ہونی چاہئے۔ مدھیہ لے میں یہ گمبھیرتا پائی جاتی ہے۔ ذیل کا ایک ٹکڑا دیکھیے :

رات دن سلسلۂ عمر رواں کی کڑیاں،
کل جہاں روح جھلس جاتی تھی
اپنے سائے سے بھی آنچ آتی تھی
آج اس دشت پہ ساون کی لگی ہیں جھڑیاں
رات دن سلسلۂ عمرِ رواں کی گھڑیاں

——— (احمد ندیم قاسمی)

گیت میں چونکہ گائے جانے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس لیے لَے کے ساتھ "تال" کو بھی پیشِ نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ دراصل لے پر ہی "تال" کا انحصار ہے۔ تال کو سنگیت کی روح کہا جاتا ہے۔ سنگیت شاستر میں وقت کے وقفے کی پیمائش کو تال کہتے ہیں بقول واسودیو شاستری :

"کال اور مان دونوں کو ملانے سے تال پیدا ہوتا ہے
تال میں سشبد اور نِشبد کریاؤں سے تال کا مان یاناپ
کیا جاتا ہے"[۲]

تال کی دس قسمیں یا عناصر ہیں جن کے نام یہ ہیں : (۱) کال (۲) انگ (۳) کریا (۴) مارگ (۵) جاتی (۶) کلا (۷) گرہ (۸) لے (۹) یتی، (۱۰) پرستار۔ تال لگھ اور گرو (خفیف وطویل) ماتراؤں سے پیدا ہوتی ہے۔ ماترائیں تال کی نوعیت کا تعین کرتی ہیں۔ جیسے دس ماتراؤں کی جھپ تال،

۲؎ واسودیو شاستری: سنگیت شاستر ص ۲۰۶

بارہ کی ایک تال اور سولہ ماتراؤں کی تین تال ہوتی ہے۔ ہر تال مختلف حصّوں میں تقسیم ہوتی ہے۔ تال کے "وبھاگ" تال کی ہیئت کا تعین کرتے ہیں مثلاً تین تال میں ایک تالی اور ایک خالی یعنی کل چار وبھاگ ہوتے ہیں۔

سنگیت میں وقت کے ناپنے کے عمل کو ماتراؤں کے ذریعہ مکمل کرتے ہیں۔ ماترائیں لے کے مطابق گھٹتی بڑھتی ہیں۔ اگر ماترائیں لے کے مطابق نہ ہوں تو موسیقیت کا نظام درہم برہم ہوجاتا ہے۔ یہ اتنا نازک مرحلہ ہے کہ اگر لے سے ایک ماترا بھی کم یا زیادہ ہوجائے تو گیت کی موسیقیت نہ صرف یہ کہ ختم ہوجاتی ہے بلکہ اس کا اثر الٹا ہونے لگتا ہے۔ چھند شاستروں میں اکثر (حروف) کے تلفظ میں جو وقت لگتا ہے اس کو ماترا کہتے ہیں۔ یعنی الف ب ت ث وغیرہ کے تلفظ میں جو جو وقت لگتا ہے، اسی کا نام ماترا ہے۔ جس ماترا سے تال شروع ہوتی ہے اس کو تال کا "سم" کہتے ہیں۔ تال میں سم کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کا اظہار ایک مخصوص انداز میں ہوتا ہے۔ اس لیے سم ماترا دوسری ماتراؤں سے الگ پہچانی جاتی ہے۔

گیت کی موسیقیت میں دوسرا خارجی عنصر حرف و الفاظ اور تراکیب کا آہنگ ہے۔ ہر حرف اپنی جگہ ایک ناقابل تقسیم آواز ہے اور ہر آواز کی اپنی نازک تاثیر ہوتی ہے، لفظ میں دو یا دو سے زیادہ حروف یا آوازیں ایک دوسرے سے اشتراک کرکے ایک نئی صوتی وحدت کو جنم دیتی ہیں جو بامعنی ہوتی ہے۔ الفاظ جملوں کی تشکیل کرتے ہیں اور جملوں سے پیراگراف یا شعری تخلیق کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس لیے زبان کے دوسرے اظہارات کی طرح گیت بھی ایک لسانی تنظیم ہے جس میں ہم مخرج حروف، سہ حرفی الفاظ، قوافی، تجنیس اور اس کی تمام قسموں کی بڑی اہمیت ہے۔ یہاں یہ بتا دینا

ضروری ہے کہ جو صنعتیں مشق و مزاولت کی بنیاد پر استعمال کی جاتی ہیں وہ شاعری کے تخلیقی حسن کو مجروح کر دیتی ہیں اور ان سے موسیقیت میں بھی مصنوعیت پیدا ہوتی ہے۔ وہ صوتی صنعتیں جو خود بخود ابھرتی ہیں آواز کے حسن اور اس کی اشاریت کو بڑھا دیتی ہیں۔

حروف و الفاظ اور جملوں کا آہنگ تو کم و بیش ہر اس تخلیق میں ملتا ہے جس کا ذریعۂ اظہار "زبان" ہے۔ چونکہ اس تنظیم میں کوئی اصول کارفرما نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کو بے قاعدہ اور فطری آہنگ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب یہ فطری اور بے قاعدہ آہنگ خارجی اصولوں کا پابند ہو کر ایک خاص سانچے میں ڈھل جاتا ہے تو عروضی آہنگ کہلاتا ہے۔ نثری شاعری کے علاوہ اردو کی ساری شاعری کسی نہ کسی قسم کے عروضی آہنگ کی پابند ہے۔ اس لیے یہ خارجی آہنگ ہوتے ہوئے بھی شعری تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ گیت بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ گیت کے عروضی آہنگ کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو خالص ہندی چھندوں کا آہنگ ہے۔ دوسرا وہ جو اردو کی مخصوص بحروں کا ہے۔ تیسرے وہ جو اردو ہندی بحروں کے امتزاج سے وجود پذیر ہوا ہے یا جو آہنگ کے کسی مخصوص سانچے کا پابند نہیں ہے۔

ہندی کے اکثر گیت ماترائی چھندوں میں ہیں۔ اردو شاعروں نے بھی ہندی چھندوں سے استفادہ کیا ہے اور ہندی چھندوں یا ہندی سے ملتے جلتے اردو اوزان میں کافی گیت لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ اردو کی خالص بحروں میں بھی گیتوں کا کافی ذخیرہ ملتا ہے۔ مگر ان گیتوں میں "گیت پن" زیادہ ہے جو ہندی چھندوں یا ان سے ملتی جلتی اردو بحروں میں لکھے گئے ہیں۔ اب ایک ہی شاعر کے دو گیتوں کے ٹکڑے ایک ساتھ پڑھیے:

(الف) موہے چاندی کی پائل منگا دو سجن
کل کو میلا لگے گا سجن گاؤں میں
ہو گی جھنکار ہر آم کی چھاؤں میں
پھر تو کلنئے چبھیں گے یہاں پاؤں میں
میرے قدموں میں چاندی بچھا دو سجن
موہے چاندی کی پائل منگا دو سجن

(قتیل شفائی)

(ب) میں تیرے پیار کا جھولا جھولوں گی
میرا جھولا اڑتا پنچھی جس کے پنکھ سنہرے
پکڑے سے جو ہاتھ نہ آئے جس پر آنکھ نہ ٹھہرے
میں اپنے رنگ رنگیلے پنچھی کو نا بھولوں گی
میں تیرے پیار کا جھولا جھولوں گی

(قتیل شفائی)

ان دونوں ٹکڑوں کو ایک ساتھ پڑھنے سے بحروں کا آہنگ اور ان کا امتیاز واضح طور پر مختلف محسوس ہوتا ہے۔ پہلا ٹکڑا خالص اردو بحر میں ہے جبکہ دوسرا ہندی اردو کی مشترکہ بحر میں ہے۔ دوسرے ٹکڑے کی ہندی بحر سے اس میں "گیت پن" کا عنصر زیادہ محسوس ہوتا ہے اور اسی کی وجہ سے اس گیت میں نسوانی لہجے کی خصوصیت، پُرسوز دھیما پن، لوچ اور غنائیت کا عنصر بڑھ گیا ہے۔

شاعر کی شخصیت گیت میں تحلیل ہو کر اس کو حسن، توانائی اور انفرادیت عطا کرتی ہے۔ گیت میں ذات کا اظہار داخلی طور پر ہوتا ہے۔ شاعر اپنے گرد و پیش سے تاثرات قبول کرتا ہے اور مادی تجربے کی جمالیاتی معنویت کو اپنے وجدان کا جزو

بنا لیتا ہے۔ جمالیاتی معنویت کا یہی وجدان گیت میں الفاظ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کروچے نے ادراک اور تاثرات میں کسی قدر امتیاز کیا ہے۔ اس کے نزدیک جب تاثرات بہت گہرے اور شدید ہو کر وجدان کی تشکیل کر لیتے ہیں تو خود وجدان بن جاتے ہیں۔ اس کے نزدیک وجدان کا عمل یہ ہے کہ وہ خود اپنا اظہار اپنی حدود ہی میں کر لیتا ہے۔ وجدان کا یہ داخلی اظہار ہے اور یہی فن ہے۔ کروچے نے تاثرات کو وجدان، وجدان کو اظہار اور اظہار کو فن قرار دے کر فن کو خالص، داخلی، نجی اور مجرد بنا دیا ہے۔ جس پر سائنٹفک گفتگو کا دروازہ بند ہو گیا۔ مگر شاعر اپنی تخلیقی قوت سے وجدان کو قابل فہم علامتوں میں تبدیل کر دیتا ہے چونکہ شاعر کی تخلیقی قوت خود کار اور خود مکتفی ہوتی ہے۔ اسی کی نسبت سے شاعر کی تخلیقی قوت کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔ شاعر اسی قوت سے ذہن کے پُراسرار عمل سے عہدہ برآ ہوتا ہے اور جذبہ کی معنویت کو الفاظ کی صورت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس عالم میں شاعر کے ذہن میں ایک دھندلکا سا ہوتا ہے۔ پھر الفاظ کی گونج پیدا ہوتی ہے۔ اور الفاظ کے پر سرسراتے ہیں۔ یہ عمل جذبے کی معنویت کے الفاظ میں تحلیل ہونے کا پہلا مرحلہ ہے۔ اس کے بعد اچانک کوئی لفظ، ٹکڑا، ترکیب یا گیت کا مکھڑا سطحِ ذہن پر رقص کرنے لگتا ہے۔ اور جذبے کی معنویت سمٹ کر مجسم ہونے لگتی ہے۔ اس طرح گیت میں شاعر کی شخصیت کا اظہار خود اظہاریت نیز داخلیت کے رنگ میں ہوتا ہے۔ جس میں شدید حسیت، خود سپردگی، نرمی، خلوص اور شکستگی کی کیفیت ہوتی ہے۔

احساس اور جذبہ میں مہین اور نازک امتیاز ہے۔ احساس جذبے کی ابتدائی کیفیت کا نام ہے۔ اور جذبہ احساس کی ارتقائی شکل کا۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے متضاد نہیں۔ دونوں میں مدارج کا فرق ہے۔ انسان چونکہ

زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم ہوتا ہے۔ اس لیے وہ خارجی دنیا سے ٹکرانے اور اس سے متاثر ہونے پر مجبور رہے۔ یہ تاثرات اپنی ابتدائی، غیر واضح اور کمزور صورت میں احساسات، ہوتے ہیں۔ جب احساسات واضح، توانا اور بھرپور ہو جاتے ہیں۔ انھیں جذبات کہا جاتا ہے۔ جذبات کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ان کا خارجی اظہار ہو، اور وہ انسان کو عمل پر بھی آمادہ کرتے ہوں۔ جذبہ کی قدر، اس کی شدت اور حدت میں پوشیدہ ہے۔ جذبہ جتنا شدید اور مکمل ہوتا ہے۔ گیت میں احساس اور جذبہ دونوں کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ انھیں کی نسبت سے بعض گیتوں کو "حسی گیت" اور بعض کو "جذباتی گیت" کہتے ہیں۔ احساس اور جذبہ کو شعری تخلیق کی سطح پر پہچاننا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض "امتیازات" سے ان دونوں کے فرق کو واضح کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً

کتنی دنوں سے چاند اگا نا سورج نکلا ہے
جب سے تم پردیس گئے ہو بہت اندھیرا ہے
رات رات بھر پانی برسے
دھول اڑے دن دن بھر
لوہارن لوہے کو پیٹے
لگے ہتھوڑا من پر
بڑھئی بچارا لکڑی چیرے
میں دیکھوں اٹھ اٹھ کر
نئی صراحی میں بھی پانی ندیا جیسا ہے
جب سے تم پردیس گئے ہو بہت اندھیرا ہے

———— (ندا فاضلی)

اس گیت میں ایک برہنی اپنے سوامی کو یاد کرتی ہے چونکہ اس کا سوامی اس کی نظر سے دور ہے اس لیے ساری دھرتی تاریک ہے۔ لوہار لوہے کو پیٹے یا بڑھئی لکڑی کو چیرے، ہر چوٹ اسی کے دل پر لگتی ہے اور ننھی صراحی کے پانی کی موجودگی نے گیت میں لگن کی پیاس کو اور نمایاں کر دیا ہے۔ یاد اور ہجر کے اس پورے عمل میں خود کلامی یا حسرت زدگی کا احساس ہے۔ مگر مہجور اپنے دل سے مجبور ہو کر کوئی خارجی عمل نہیں کرتی بلکہ محض خود کلامی کرتی ہے۔ اس گیت کا یہی انداز اس کو حسی گیت بناتا ہے۔ اب یہ ٹکڑا دیکھئے:

آگ بگولہ وہ آئے ہیں میرے آنگن
ہر سانس لپٹ ان کی، ہے مکھ دہکائے
کانپ رہے ہیں تہ خانوں میں سمٹے سائے
کون بچائے؟ تھر تھر کانپتا ہے پاپی من
آگ بگولہ وہ آئے ہیں میرے آنگن

(ڈاکٹر مسعود حسین خاں)

اس گیت میں بھی ایک مخصوص جذبہ کا اظہار ہے۔ جس کو "آگ بگولہ" کے استعارہ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ مکھ دہکائے اور سائے کا تہ خانوں میں کانپنا وغیرہ اس بنیادی استعارے کے گرد دوسرے پیکر جمع ہو گئے ہیں جو اس مخصوص کیفیت کی ترسیل کرتے ہیں۔ مگر اس گیت میں ایک اہم بات یہ ہے کہ جس کی طرف مجھے اشارہ کرنا ہے کہ ان کے آگ بگولہ ہو کر گھر میں آنے سے من تھر تھر کانپ رہا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ چونکہ جذبہ کا جسم کے ذریعہ اظہار ہو رہا ہے۔ اس لیے یہ احساس جذبہ کی سطح پر آ گیا ہے۔

گیت میں ایک جذبہ اساسی ہوتا ہے یا کم از کم بنیادی حیثیت رکھتا

ہے۔ بہت سے جذبے ایک دوسرے میں مل جُل کر گیت کی وحدت کو پارہ پارہ کر دیتے ہیں۔ اس لیے گیت کو ایسے داخلی اور خارجی عناصر سے پاک رکھا جاتا ہے جو اس کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں۔ گیت میں استھائی، ٹیک کی پنکتی یا ٹیپ کا مصرع وحدتِ تاثر کا حامل ہوتا ہے۔ الفاظ ان کی ترتیب بحر و قوافی، مصرعے اور بند سب ٹیک کی پنکتی کے گرد ایک ایسا ہالہ بنا دیتے ہیں جو گیت کی وحدت اور جذبے کی شدّت کو نہ صرف یہ کہ قائم رکھتے ہیں بلکہ بڑھا دیتے ہیں۔

جس طرح غیر متعلق جذبہ یا خیال فنّی وحدت کو پارہ پارہ کر کے گیت کی ہیئت کو کمزور کرتے، اسی طرح غیر ضروری الفاظ بھی وحدت تاثر پر اثر انداز ہوتے ہیں گیت کی اپنی داخلی منطق اور فنّی تکنیک ہوتی ہے، جو بنیادی جذبے کو نقطۂ عروج کی طرف لے جاتی ہے۔ گیت میں موڈ، احساس، خیال، جذبہ سب ایک جان ہو کر اسی نقطۂ عروج کی طرف جھکتے ہیں۔ یہ جھکاؤ کسی فیشن یا فارمولے کی مدد سے نہیں ہوتا بلکہ تخلیقی تجربوں کے فطری تقاضوں کے تحت ہوتا ہے۔

کم و بیش ہر گیت میں جذبہ کے ساتھ تخیّل کی کارفرمائی بھی ہوتی ہے۔ مگر گیت میں تخیّل کا عنصر جذبہ اور احساس کے تحت ہوتا ہے۔ تخیّل ایک ذہنی صلاحیت کا نام ہے جو تخلیقی عمل کی ایک پُر اسرار قوت ہے۔ یہ ذہن کی دوسری صلاحیتوں مثلاً تعقل وغیرہ سے علیحدہ اور آزاد ہوتی ہے جس کی اپنی منطق اور نظام کار ہوتا ہے۔ یہی قوت مادی تجربے کے ادراک میں تبدیل ہونے پر اس کی دستگیری کرتی ہے۔ اور تاثرات کو وجدان اور وجدان کو نئی سمت و جہت عطا کرتی ہے۔ تخیّل محض تاثرات پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ انھیں نئی نئی صورتوں میں مرتب کرتی ہے۔ ان کی قلبِ ماہیت کرتی اور ان کے نئے نئے امکانات واضح کرتی ہے۔ تخیّل میں

گہرائی بھی ہوتی ہے اور وسعت بھی تخئیل وسعت کی صلاحیت سے، کسی چیز، واقعہ یا تاثر کے امکانی پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے۔ اور خارجی دنیا سے تعلق پیدا کرتی ہے۔ عمق کی صلاحیت سے منتشر اجزا کو ایک لڑی میں پروتی اور تاثر یا اشیا کے باطن میں جھانک کر ان کی اصلی قدر یا پوشیدہ سچائی کو نمایاں کرتی ہے۔ انھیں دونوں پہلوؤں کے تال میل سے تخئیل کی اصل قدر و قیمت وابستہ ہے۔ رسکن نے تخئیل کے تین کاموں کا ذکر کیا ہے اور اس کے کاموں کی نسبت سے ان کے نام تجویز کیے۔ اس کے نزدیک "تلازمی تخئیل"، تاثرات کو مرتب کرتی اور ترتیب کے ذریعے نئے مرکبوں اور امتزاجوں کو جنم دیتی ہے۔ "استغراقی تخئیل"، سادہ پیکروں کو مخصوص انداز میں برتنے کا کام کرتی ہے۔ "نفوذی تخئیل"، اشیا اور تاثرات کے باطن میں دور تک اتر کر ان کی اصلیت کی تہ تک پہونچنے کی کوشش کرتی ہے۔

تخئیل زندگی کے معمولی تجربے کو غیر معمولی بنا دیتی ہے۔ شعری تجربہ کو دبا کر اس سے تازگی کا آخری قطرہ نچوڑ لیتی ہے اور قدر کے مہین سے مہین ریزے کو حاصل کر لیتی ہے۔ گیت میں تاثرات کے اسی ریزے اور قدر کی بڑی اہمیت ہے۔ شعری تخلیق میں تخئیل کو بہت واضح اور ٹھوس انداز میں ظاہر نہیں کیا جا سکتا پھر بھی بعض علامتوں سے اس کی شناخت کی جا سکتی ہے۔ مثلاً:

چپ چپ بہتی جائے ندیا کہیں پہ ہوگا میل
بدلتا ہر منظر ہر کھیل

میرے لہو کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا درد
سوکھے پتے جھڑ جاتے ہیں موسم کا منہ زرد
آگ کی تیزی تو میں مچلے، اڑتی جائے گرد

میری روح کی تنگ گپھا ہے میرے لیے اک جیل
بدلتا ہر منظر ہر کھیل

(سطوت رسول)

اس گیت میں زندگی کی تلون مزاجیوں اور مظالم کے تاثرات کا اظہار کیا گیا ہے۔ شاعر کے لہو کو تنہائی کا درد چاٹ رہا ہے۔ جس سے اس کے ذہن میں ایسے بصری پیکر ابھرتے ہیں جو کمزوری اور پژمردگی کے حامل ہیں۔ شاعر کو موسم کا مینہ زرد نظر آتا ہے۔ اس کی نسبت سے سوکھے پتوں کا جھڑنا اور موسم کا زرد ہونا یاد آ رہا ہے۔ ذہن کی یہ جست تخئیل کی مدد کے بغیر ممکن نہیں ہے اور پھر رنگت کے اڑنے کے عمل کو گرد اڑنا اور احساس کی جلن کو آگ کی تیزی لو میں مچلے کہنا تخئیل کے ذریعہ ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ شاعر نے اپنے کچلے ہوئے احساسات اور جذبات کو غیر مجرد اشیاء کے پیکروں میں بیان کیا ہے۔ ان پیکروں کی موجودگی ہی تخئیل کی کارفرمائی کی ضامن ہے۔ جن گیتوں میں تخیل کا رنگ زیادہ اور شوخ ہوتا ہے اور تخئیل جذباتی فضا پر غالب آجاتی ہے۔ انھیں تخئیلی گیت کہتے ہیں۔

اردو میں طویل گیت، مختصر گیت، اور مختصر ترین گیت ملتے ہیں۔ چونکہ گیت کی اکائی بنیادی طور پر کسی ایک احساس یا جذبہ کا لسانی اظہار ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا ایجازی ہونا ضروری ہے۔ طویل گیتوں میں جذبہ کی وحدت باقی نہیں رہتی۔ چونکہ گیت میں جذبہ کی وحدت کے ساتھ شدت بھی ہوتی ہے۔ اس لیے مختصر گیت میں اس کو باقی رکھنا ممکن ہے۔ نشاط و غم کے انتہائی نازک موقعوں پر گیت کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس لیے گیتوں میں جذبہ کی شدت کو دور تک اور دیر تک باقی رکھنا مشکل ہوتا ہے۔ اردو گیتوں پر لوک گیت کی روایت کا اثر بھی ہے، جو غیر مہذب سماج کی کشمکش، غیر مربوط اندازِ فکر اور بےساختگی کے مظہر ہوتے ہیں اور منطقی نتیجہ کے طور پر اختصار پر منتج ہوتے ہیں۔ اس لیے اردو شاعروں نے بھی مختصر گیت ہی لکھے ہیں۔ چونکہ گیت کو اب تک گاتے جانے کی چیز سمجھا گیا ہے۔ اس لیے طویل چیز گانے سے گلے کے تھک جانے کا خطرہ بھی ہوتا ہے اور یکسانیت

سے عدم دلچسپی کے امکانات بھی بڑھ سکتے ہیں۔ اس لیے گیت کی ہیئت مختصر ہی مناسب ہے جن شعرا نے طویل گیت لکھے ہیں وہ شعری نقطۂ نظر سے زیادہ کامیاب نہیں ہیں۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر گیت جذبہ کی وحدت اور شدّت کی ایک مخصوص اکائی ہوتا ہے۔ غیر ضروری اور بنیادی جذبے کے علاوہ دوسرے جذبے اس کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں۔ ہر گیت میں تخیّل کا رنگ بھی ہوتا ہے مگر یہ رنگ جذبے کے تابع ہوتا ہے۔ گیت میں داخلی اور خارجی موسیقیت کے عناصر کا حسین ترین امتزاج ہوتا ہے۔ جس سے اس میں ایک طرف گاتے جانے کی صلاحیت بڑھتی ہے اور دوسری طرف آواز کی اشاریت کا حسن پیدا ہوتا ہے، اس کے اختصار میں اس کا حسنِ تاثیر اور زندگی کا راز پوشیدہ ہے۔

اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ:

۱۔ کلاسیکی اردو شاعری میں گیت نما غنائی نظمیں موجود تھیں جن میں گیت کی بعض داخلی خصوصیات تھیں۔ یہی اوّلین نمونے جدید اردو گیت کی روایت ہیں۔

۲۔ جدید شاعری نے جہاں مغربی اثرات و اسالیب کو قبول کیا، وہیں ہندی اور ہندوستانیت کے رجحان کو بھی از سرِ نو اپنایا اور جدید شاعروں نے خاص طور پر گیتوں کی طرف توجہ دی۔

۳۔ جدید شاعری کے دورِ شباب میں گیت کی ہیئت کا تعیّن ہوا اور گیت نما نظموں میں تکنیک کے بے شمار کامیاب تجربے کیے گیے۔

۴۔ گیت کا اسلوب بنیادی طور پر رہی ہے جو لوک گیت کے اسلوب سے فیض اٹھاتا ہے اور جس پر سادہ اور شفاف ہندی اثرات و اسالیب نیز عوامی بول چال کا گہرا اثر ہے۔ جس میں جذبے کی شدت اور تخیّل کی ندرت کے ساتھ،

تشبیہوں اور استعاروں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

۵۔ اردو گیتوں میں یوں تو اردو کی ٹکسالی زبان بھی برتی گئی ہے، لیکن جدید اردو گیتوں میں اردو ہندی ملی جلی زبان اور لوک گیتوں سے قریب تر ہوتی ہوئی زبان بھی ملتی ہے۔ دراصل یہی گیتوں کی سچی زبان ہے۔

۶۔ بنیادی طور پر گیت جذبے کی وحدت اور شدّت کی ایک مخصوص اکائی ہوتا ہے اس میں غنائیت کے داخلی اور خارجی عناصر ایک دوسرے میں تحلیل ہوکر نئی اکائی بن جاتے ہیں۔ اس میں داخلیت اور خود اظہاریت کی خصوصیت بھی ہوتی ہے اور ایجاز و اختصار کا حسن بھی ہوتا ہے۔

۷۔ جدید اردو شاعری خاص طور پر جدید تر شاعری میں گیت زبردست تازگی اور توانائی کے ساتھ ابھرا ہے اور نئے تخلیقی امکانات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جدید اردو تنقید نے 'اردو گیت' کو نظر انداز کر کے مجرمانہ چشم پوشی کی ہے۔ حالانکہ یہ ہیئت غزل اور نظم کے ساتھ ساتھ اپنی انفرادیت کا پرچم بلند کر رہی ہے۔

۴

جدید اردو نظم

وضاحت سے رمزیت تک

اردو شاعری کی تاریخ افکار و خیالات کی تبدیلیوں کے ساتھ زبان کے تجربوں کی تاریخ بھی ہے۔ ۱۸۵۷ء تک ہماری شاعری ایک خاص ڈگر پر چلتی رہی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات رونما ہوئے اور نئی جذباتی فضا کا وجود ہوا۔ شاعری جو زندگی کی فنکارانہ عکاسی ہے۔ ان سے بے نیاز کیسے رہ سکتی تھی۔ اس نے بھی اپنا رنگ روغن بدلنا شروع کیا۔ جہاں اس نے اپنے پہلو میں بدلتی ہوئی سماجی قدروں، سیاسی افکار اور نئی سیاسی و سماجی بیداری کو جگہ دی، وہیں زبان اور ساخت کی سطح پر بھی تبدیلیوں کو انگیز کیا۔ نیز تکنیک اسلوب اور ہیئت کی سطح پر تجربوں کو خوش آمدید کہا۔ کسی زبان کی شاعری کی تاریخ محض چند داخلی رجحانات یا افکار کی تاریخ نہیں ہوتی۔ محض اس کے پس منظر کا بیان بھی تاریخ نہیں کہلا سکتا۔ بلکہ اس میں زبان، اسلوب، تکنیک اور ہیئت کی تمام تبدیلیوں کی نشاندہی بھی شامل ہے۔ اردو میں اب تک اس طرف کم توجہ ہوئی ہے اور ہمارے بیشتر نقادوں نے تنقید کے نام پر انشائیے

لکھنے، تاثرات بیان کرنے یا غیر ضروری سماجی پس منظر ابھارنے پر سارا زور صرف کیا ہے۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کا دور اردو شاعری بالخصوص اردو نظم کے لئے خاصا طویل دلچسپ اور اہم ہے۔ اس دور میں ہیئت کے نقطۂ نظر سے دو قسم کے تجربات ہوئے۔ ایک وہ تجربے جو مغرب سے مستعار ہیں۔ ان میں معرّا نظم سانٹ، آزاد نظم ترائیلے اور مختصر نظم وغیرہ شامل ہیں۔ صوتی قوافی نئے استیزا فارم ایک نظم میں کئی کئی بحروں کا استعمال کیا گیا۔ مصرع کا نیا تصور بھی عام ہوا۔ دوسرے وہ تجربے جو بنگالی شاعری، لوک گیتوں اور ہندی کے چھندوں کے زیر اثر ہوئے۔ پرانی ہیئتوں میں بھی معمولی تبدیلیاں ہوئیں[۱] اور "لسانی تجربے" بھی ہوئے۔ جن کی طرف توجہ نہیں دی گئی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد، نئی سیاسی صورت حال، اور جذباتی فضا نے زندگی کے تمام شعبوں کو متاثر کیا۔ ادب اور شاعری کیسے محفوظ رہ سکتے تھے۔ چنانچہ طرحی مشاعروں کی جگہ موضوعی مشاعروں کا اہتمام کیا گیا اور ۸ر مئی ۱۸۷۴ء کو انجمنِ پنجاب کے زیرِ اہتمام ایک جلسہ و مشاعرہ ہوا۔ جس میں کرنل ہالرائڈ، جسٹس بولو مسٹر تھارنٹن، مسٹر میگلیکس، مسٹر نیبک، مسٹر نسبٹ، نواب عبدالمجید خاں فقیر سید قمرالدین وغیرہ شریک ہوئے۔ محمد حسین آزاد نے اپنی نظم "شام کی آمد اور رات کی کیفیت" سنائی اور مسٹر بولنو نے صدارت کی۔ اس جلسے میں آزاد نے قدیم شاعری کی کمزوریوں کی نشاندہی کی اور "نئی شاعری" کو خراجِ تحسین ادا

---

[۱] اس کی تفصیل میری کتاب "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" میں دیکھی جا سکتی ہے۔ جسے انجمن ترقی اردو گھر راؤز ایونیو نئی دہلی نے شائع کیا ہے۔

کیا۔ نیز اگلے مشاعرہ کے لیے "برکھارت" عنوان تجویز کیا۔ چنانچہ شاعری کے موضوعی مشاعرے شروع ہو گئے۔ پہلا مشاعرہ ۳۰ر مئی ۱۸۷۴ء کو "برکھارت" موضوع پر، دوسرا "زمستان" کے موضوع پر منعقد ہوا۔ تیسرا مشاعرہ ۳ر اگست ۱۸۷۴ء کو بعنوان "امید"، چوتھا یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کو "حبِ وطن"، پانچواں ۱۹ر اکتوبر ۱۸۷۴ء کو "امن"، چھٹا ۱۴ر نومبر ۱۸۷۴ء کو "انصاف"، ساتواں ۱۹ر دسمبر ۱۸۷۴ء کو "مروّت"، آٹھواں ۳۰ر جنوری ۱۸۷۵ء کو "قناعت" نواں ۱۳ر مارچ ۱۸۷۵ء کو "تہذیب" اور دسواں مشاعرہ "اخلاق" کے موضوع پر منعقد ہوا۔ ان مشاعروں میں آزاد اور حالی کے علاوہ بہت سے غیر معروف شعرا بھی شریک ہوتے تھے۔ ان مشاعروں کی غرض وغایت یہ تھی کہ اردو شاعری کو تقلید کے دائرے سے نکال کر کھلی فضا میں لایا جائے اور مواد وہیئت کے اعتبار سے وسعت دی جائے۔ شاعری میں علمیت اور افادیت کا رنگ پیدا کیا جائے۔ مبالغہ، انفعالیت اور قنوطیت کی جگہ حقیقت، رجائیت اور فعالیت سے ہم کنار کیا جائے۔ ان مقاصد کے علاوہ ایک اور مقصد بھی تھا۔ وہ یہ کہ نئے اردو نصاب کے لیے نئے انداز کی نظموں کو فراہم کیا جائے، چنانچہ اس دور کے بیشتر انگریز افسروں نے ایسے مشاعروں کی سرپرستی کی۔ خاص طور پر ان موضوعی مشاعروں کو ان انگریز افسروں نے سراہا جو سررشتۂ تعلیم سے وابستہ تھے۔ چنانچہ ان موضوعی مشاعروں میں جو نظمیں پڑھی گئیں، ان میں خیالات کو مربوط انداز میں پیش کرنے کے ساتھ، ان کی ترسیلی فضا اور وضاحتی انداز پر خاص طور پر زور دیا گیا۔ تاکہ وہ عوام وخواص کے لیے زیادہ سے زیادہ قابلِ قبول ہو سکیں۔ ان مشاعروں میں شرکت کرنے والے غیر معروف شعرا کے علاوہ اپنی نظموں میں مولانا محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے

اردو شاعری کے بیشتر فنی اور شعری تقاضوں کا احترام بھی کیا۔ اور انھیں زیادہ سے زیادہ قابل قبول رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس کا زبردست اثر ہوا۔ اور نئے طرز کی نظمیں لکھنے کا عام رواج ہوگیا۔

اردو میں منظوم ترجموں کی روایت پہلے نثری ترجموں کی روایت ملتی ہے۔ منظوم ترجموں کا آغاز بھی جدید شاعری کے آغاز کے ساتھ ساتھ ہوا۔ جن سے جدید نظموں کے لہجے اور اسلوب، مواد اور ہیئت پر گہرا اثر پڑا۔ اس میدان میں غلام مولا قلق میرٹھی نے پہل کی اور انگریزی نظموں کے منظوم تراجم کو "جواہرِ منظوم" کے نام شائع کیا۔ جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد بانکے بہاری لال کے منظوم ترجموں کا مجموعہ "منتخب انگریزی نظموں کے تراجم" کے نام سے منظرِ عام پر آیا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے مشہور خطبے "نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات" میں اس بات پر خاص زور دیا کہ مواد و ہیئت کے "نئے انداز کے خلعت و زیور" انگریزی زبان وادب کے "صندوقوں میں بند ہیں" اور ان کی کنجی انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ آزاد نے خود بھی انگریزی سے اردو میں منظوم ترجمے کیے۔ اس سلسلے میں "اولوالعزمی کے لیے کوئی سدِ راہ نہیں ہے" "ایک تارے کا عاشق"، "معرفت الٰہی" اور مثنوی شرافتِ حقیقی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ آزاد انگریزی زبان سے پوری طرح واقف نہیں تھے بلکہ بقول محمد ابراہیم دوسروں کی مدد سے انگریزی نظموں کے مفہوم کو ذہن نشین کر کے اسے شعری قالب عطا کرتے تھے۔ حالی نے بھی اعتراف کیا ہے کہ انھیں مغربی شاعری سے آگاہی نہ تھی لیکن انھوں نے بھی دوسروں کی مدد سے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ حالی نے گولڈ اسمتھ کی نظم "ڈزرٹڈ ویلیج"،

کے ایک حصہ کا ترجمہ نثر میں اور راسٹوک کی نظم کا ترجمہ "زمزمۂ قیصری" کے عنوان سے کیا۔ البتہ مولوی اسماعیل میرٹھی نے اس طرف خاص توجہ دی۔ مولوی اسماعیل میرٹھی ۱۸۶۰ء میں انسپکٹر مدارس کے دفتر میں ملازم ہو چکے تھے۔ وہاں انھیں بعض انگریزی نظموں کے اردو نثری تراجم دیکھنے کا موقع ملا، چنانچہ انھوں نے متاثر ہو کر منظوم تراجم کیے۔ ان کے منظوم تراجم میں "کیڑا"، "ایک قانع مفلس"، "موت کی گھڑی"، "فادر ولیم"، "حب وطن" "انسان کی خام خیالی" شامل ہیں جنھیں اسلم سیفی نے ۱۸۶۷ء کی تخلیق قرار دیا ہے۔ اکبر الہ آبادی نے سی بی سدرے کی نظم کو سامنے رکھ کر آبِ لوڈر لکھی یہ نظم ۱۸۹۱ء کی ہے۔ ان کے بعد پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی اور نظم طباطبائی کی کوششیں سامنے آئیں۔ نظم طباطبائی نے گرے کی ایلجی کا ترجمہ "گورِ غریباں" کے نام سے ۱۸۹۸ء میں شائع کیا جس سے اردو میں منظوم ترجمہ کا ایک معیار قائم ہو گیا۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے نظم معرّیٰ کی تحریک شروع کی اور منظوم ڈرامے شائع کیے۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۰۱ء تک اگرچہ اردو میں منظوم ترجموں کی رفتار کمزور رہی ہے۔ مگر اس میں شک نہیں کہ اس دور کے بہت سے غیر معروف شعرا نے اردو میں ترجمہ نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا چونکہ اردو میں منظوم ترجمہ نگاری کی روایت بھی جدید شاعری کا ایک حصہ تھی۔ اس لیے ترجمہ کے لیے عام طور پر ایسی نظموں کا انتخاب کیا گیا جو کسی نہ کسی طرح اصلاحی اور مقصدی نوعیت کی ہوں اور جن کا اندازِ بیان صاف سادہ اور براہ راست ہو۔ چنانچہ اردو کے ابتدائی منظوم تراجم میں وضاحتی انداز ملتا ہے۔ جس نے جدید اردو نظم کے وضاحتی اسلوب کو عام کرنے میں اہم حصہ لیا۔

۱۸۵۷ء سے قبل اردو میں نظموں کے سرمائے میں غزل کے علاوہ ہر صنفِ سخن شامل تھی۔ جن کے تجزیے سے نظم کے "دو تصور" سامنے آتے ہیں۔ جن کی تائید وجہی سے لے کر سودا تک کے بیانات سے ہوتی ہے۔ ایک "تکرارِ خیال" کا اور دوسرا "تسلسلِ خیال کا"۔ "تکرارِ خیال" کی روایت کو مسمط کی شکلوں نے فروغ دیا۔ مسمط کے مختلف بندوں میں ایک ہی بات کو مختلف انداز سے ادا کرنے کا ہنر معراجِ کمال پر نظر آتا ہے۔ مرثیہ اس کی بہترین مثال ہے۔ اس روایت کا تسلسل جوش ملیح آبادی اور اسی قبیل کے کے دوسرے شاعروں کے یہاں عصر جدید میں نظر آتا ہے۔ "تسلسل خیال" کی روایت کا تواتر۔ قطعہ بند اشعار اور مثنوی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ عام طور پر ان قطعوں میں جو غزل سے الگ وجود رکھتے ہیں۔ جیسے فائز کی "پنگھٹ" یا غالب کا قطعہ "اے تازہ واران"۔ "تسلسل خیال" کی بہترین مثالیں ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد مولانا محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب کے زیرِ اہتمام جدید شاعری کی تحریک شروع کی تو ایک طرف ان کے سامنے "تکرارِ خیال" اور "تسلسلِ خیال" کی روایت تھی اور دوسری طرف انگریزی نظموں کا سرمایہ۔ آزاد نے تکرارِ خیال کی روایت سے انحراف کیا مگر "تسلسلِ خیال" کی روایت کو انگریزی تصورِ نظم سے آمیز کر کے آگے بڑھایا۔ اس سلسلے میں آزاد اور ان کے رفقا کا زبردست کارنامہ ہے۔ چنانچہ بعد میں "ارتقائے خیال" اور "ڈراماتی علامیت" اور نظم کے دوسرے تصورات اسی روایت کی توسیعی شکلوں میں نمودار ہوئے، جو آزاد اور ان کے رفقا نے شروع کی تھی۔ یہاں اس نکتہ پر خاص طور پر زور دینا چاہتا ہوں کہ آزاد نے "تسلسلِ خیال" کی جس روایت کو اپنایا اور فروغ دیا۔ اس میں رمزیت کی گنجائش کم سے کم

تھی اور وضاحتی انداز کی زیادہ سے زیادہ۔ چنانچہ عبدالحلیم شرر کے منظوم ڈراموں، نظم طباطبائی کے ترجموں، حالی، اسماعیل، اکبر اور دوسرے شعرا کی طبع زاد نظموں سے لے کر چکبست، سرور، شوق، سیماب اور محروم تک سادہ، براہ راست اور وضاحتی اسلوب غالب ہے۔ جدید شاعری کا غالب وضاحتی اسلوب ترقی پسند شاعروں مثلاً سردار جعفری، جاں نثار اختر اور وامق جون پوری وغیرہ کے یہاں ان کی مخصوص مقصدیت کے تحت اور بالیدہ ہو گیا ہے۔ مثلاً "پتھر کی دیوار" کا یہ بند:

جانے کیسے قیدی ہیں
کس جہاں سے آئے ہیں
ناخنوں میں کیلیں ہیں
ہڈیاں شکستہ ہیں
نوجوان جسموں پر
پیرہن ہیں زخموں کے
جگمگاتے ماتھے پر
خون کی لکیریں ہیں
اشک آگ کے قطرے
سانس تند آندھی ہے
بات ہے کہ طوفاں ہے
ابروؤں کی جنبش میں
عزم مسکراتے ہیں
اور نگر کی لرزش میں

حوصلے مچلتے ہیں
تیوریوں کی شکنوں میں
نقشِ پا بغاوت کے

(سردار جعفری)

"پتھر کی دیوار" سردار کی کامیاب نظموں میں سے ایک ہے۔ اس نظم میں اگرچہ رمزیت کی زیریں لہر بھی شامل ہے لیکن اس کا غالب اسلوب بیانیہ، براہِ راست اور وضاحتی ہی ہے۔

جدید شاعری کی تحریک نے۔ بیانیہ انداز، براہِ راست اسلوب اور اردو غزل کی روایتی زبان کو اپنایا۔ انگریزی نظموں کے تراجم میں بھی یہی زبان نظر آتی ہے۔ جدید شاعری کے اولین علم برداروں (آزاد، حالی اور اسماعیل وغیرہ) کے یہاں نظم کا قریب قریب وہی تصور ملتا ہے، جو نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے جھلکتا ہے۔ ان کے یہاں تکرارِ خیال اور تسلسلِ خیال کی روایت ملتی ہے۔ بعد کے شاعروں کے یہاں تسلسلِ خیال کی روایت طاقتور انداز میں نظر آتی ہے، البتہ ترقی پسند اور بعض جدید شاعروں کے یہاں ڈرامائی علامیت سے ادوار ارتقائے خیال کا نقش بھی ملتا ہے۔ اس سلسلے میں اختر الایمان اور فیض کا نام خاص طور پر لیا جا سکتا ہے۔ یہ بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ ترقی پسند شاعروں اور ان کے پیش روؤں نے بیانیہ انداز کو آگے بڑھانے کی کوشش کی، جس سے شاعری کے بعض بنیادی تقاضوں (ایجاز، اشاریت، رمزیت، اور استعاری انداز) کو اتنا فروغ نہیں ہوا جتنا ہونا چاہئے تھا۔ اس دور میں اردو نظم کا بیانیہ اسلوب متعین ہوا جس کی تخلیقی مثالیں اقبال، سیماب اور جوش کی شاعری میں نظر آتی ہیں۔ بیشتر ترقی پسند شاعروں کی نظموں کا اسلوب

انھیں سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ ۱۹۴۲ء آتے آتے بیانیہ اسلوب کے تجربے بھی پرانے ہو کر روایت کا درجہ اختیار کر گیے۔ اور حلقہ اربابِ ذوق کے شعراء خاص طور پر ن۔ م راشد اور میراجی نے رمزیہ اسلوب کو اپنایا۔ یہ روایت کی نئی کروٹ تھی، جو اپنے دور کی جدیدیت بن کر نمودار ہوئی۔ ہماری کلاسیکی شاعری سے ترقی پسند شاعری نے افکار کی سطح پر اور حلقہ اربابِ ذوق کے شاعروں، خاص طور پر میراجی اور ن۔ م راشد نے زبان کی سطح پر (اور افکار کی سطح پر بھی) خاص طور پر انحراف کیا۔ مگر یہ انحراف روایت سے انکار نہیں تھا، بلکہ روایت کے تخلیقی سفر کی ارتقائی منزل تھی۔ یہ رجحان اردو نظم میں زیریں لہر کی طرح ابتدا سے ہی ملتا ہے۔ جو جدید عصری شاعری میں بالیدہ انداز میں نظر آتا ہے۔ ادھر ۱۹۴۷ء میں زندگی پھر ایک نئے دور میں داخل ہوئی ۱۸۵۷ء کے بعد یہ دوسرا بڑا انقلاب تھا، ہم جس سے دوچار ہوئے۔ ایسی پرانی قدریں جو زندگی کی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کی اہلیت نہیں رکھتی تھیں، شکست کھا گیئں، بعض قدروں اور روایتوں میں تبدیلی ہوئی اور بعض نئی روایتوں نے جنم لیا۔ شاعری بھی اس کے اثرات سے بچ نہیں سکتی تھی۔ چنانچہ نئی شاعری نے داخلی اور خارجی سطح پر پرانی روایتوں سے انحراف کیا۔ یہ انحراف زبان، اسلوب، تکنیک اور ہیئت کی سطح پر بہت نمایاں ہے۔ آج اردو شاعری کی نئی اور پرانی زبان اور اسالیب میں جتنا فاصلہ نظر آتا ہے اس سے پہلے کبھی دکھائی نہیں دیا۔

عام طور پر محلِ استعمال کے نقطہ نظر سے زبان کی تین قسمیں کی جاتی ہیں۔ سائنسی زبان جس میں الفاظ اصطلاحی مفہوم یا دلالتِ وضعی کے

تحت استعمال کئے جاتے ہیں۔ ادبی زبان جس میں لغوی مفہوم اور صحت کی خاصی اہمیت ہے۔ اس کی دو نمایاں شکلیں ہوتی ہیں۔ علمی زبان اور تخلیقی زبان تیسری بول چال کی زبان ہے۔ زبان اظہارِ خیال کا ایک ذریعہ محدود اور زندگی کے تجربات لامحدود ہیں۔ اس لئے بعض اوقات لغوی زبان فنکار کے نازک نادر، نایاب اور لطیف تجربوں کو ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ جہاں یہ صورتِ حال پیش آتی ہے۔ وہاں زبان کی مجازی شکلیں دست گیری کرتی ہیں۔ زبان کی مجازی شکلیں مطلق اور معیّن نہیں ہوتیں بلکہ یہ ایسی لچکدار اور غیر معیّن شکلیں ہوتی ہیں جو اپنے مزاج، مقصد اور مخصوص ماحول کے نقطۂ نظر سے لغوی شکلوں سے مختلف ہوتی ہیں اور جو حقیقی معانی میں نہیں بلکہ مرادی اور مجازی معانی میں برتی جاتی ہیں۔ مجازی زبان لغوی زبان کی ترتیب سے وجود میں آتی ہے اور نئے مفاہیم کی ترسیل کرتی ہے۔ یہ مفہوم وہی ہوتا ہے جس کو لغوی زبان ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ جدید شعری اظہار میں زبان کی تین رجحان غالب ہیں۔

۱۔ استعارہ سازی
۲۔ پیکر تراشی
۳۔ علامت نگاری

استعارہ سازی استعارے کی تخلیق کے بارے میں بہت سی باتیں کہی گئی ہیں۔ ہنز ورنر (H. WERNER) کا خیال ہے کہ استعارہ "ممنوعات ذہنی" کے دباؤ سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور اُس کے ذریعہ مخرب اخلاق مواد کا اظہار مہذب یا کم از کم قابلِ قبول صورتوں میں ہوتا ہے۔ اس نظریے کی حدیں ایک طرف فرائڈ کے نقطۂ

نظریے ملتی ہیں، جس نے ادب کو انسان کی جبلتوں کی رقص گاہ قرار دیا ہے اور دوسری طرف یُنگ کے نسلی یا اجتماعی لاشعور کے نظریے سے ملتی ہیں۔ جس نے ادب کو اجتماعی لاشعور کے نقوش کا فنی اظہار قرار دیا ہے۔ اس تصور میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ استعارہ شعوری نہیں بلکہ لاشعوری ہوتا ہے۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ استعارہ ہر زبان کے خمیر میں داخل ہے۔ یہ دنیا کی مہذب اور ترقی یافتہ زبانوں میں بھی نہیں ملتا بلکہ قبائلی اور پسماندہ ترین زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے۔ اگرچہ استعارہ کی تشکیل الفاظ کرتے ہیں مگر ہر لفظ استعارہ نہیں ہوتا۔ استعارہ کوئی متعین صورت نہیں رکھتا اس لیے ہر زبان میں استعارے کی موجودگی کے یہ معنی نہیں کہ یہ اپنی مطلق اور مجرد صورت میں موجود ہوتا ہے بلکہ یہ مقصد ہے کہ دنیا کی ہر زبان میں استعارے تخلیق کرنے اور ان کے حامل ہونے کی صلاحیت ہوتی ہے اور اس کا وجود ہر زبان کے ابتدائی دور سے ہی ملتا ہے۔ مگر یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ ہر ترقی یافتہ زبان کے استعارے زیادہ پیچیدہ اور بلیغ ہوتے ہیں۔ جبکہ غیر ترقی یافتہ زبانوں کے استعارے اکہرے اور سادہ اور سطحی ہوتے ہیں ایک تیسرا خیال یہ ہے کہ استعارہ جذباتی ہیجان کے موقع پر ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ عام تجربہ ہے کہ لوگ محبت، نفرت، قہر یا آرزومندی کے وقت استعاراتی زبان بولتے ہیں اور جذباتی لمحوں میں زبان سے جو کچھ نکلتا ہے وہ استعاروں کا بھیس بدل کر نکلتا ہے۔ اس لیے بعض لوگوں کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ استعارہ محض عالم خوف کی پیداوار ہے۔ استعارہ کی تخلیق کے بارے میں چوتھا خیال یہ بھی ہے کہ یہ ذہن کا ایک فطری عمل ہے جس کی دو صورتیں ہیں ایک معمولی اور سادہ اور دوسری غیر معمولی اور پیچیدہ۔ استعارے کا تعلق

ذہن کے دوسرے عمل سے ہے۔ انسان زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم رہے اور وہ ہر لمحہ شعوری اور غیر شعوری طور پر تجربے کرتا رہتا ہے۔ یہ تجربے ذہن میں بعض مجرد علامتوں کی صورت میں محفوظ رہتے ہیں اور بروقت ضرورت استعاروں کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوسین لینگر نے استعارہ کی تخلیق اور مزاج پہ بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"استعارہ تجریدی مشاہدہ کا بہترین ثبوت ہے۔ استعارہ ذہنِ انسانی کے پاس تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی زبردست قوت ہے۔ ہر نیا تجربہ یا اشیا کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے جب ہم اس تصور سے مانوس ہو جاتے ہیں تو یہ استعاری شکل ذرا مرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہو جاتا ہے۔ شعوری تجرید کی پہلی کوششیں اس ابتدائی تمثیلی حالت میں رونما ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ یہ واقعہ کہ الفاظ کی کمی تاکیدِ لفظی کی ضرورت یا طولِ کلام کے باعث ہم فوراً استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اِس بات کا ثبوت ہے کہ مشترکہ صورت کا ادراک بالکل فطری امر ہے اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعہ بڑی آسانی سے ظاہر کیا جا سکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا استعمال کوئی شعوری عمل نہیں۔ جس کے باعث ذخیرۂ الفاظ کی قلّت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعہ قابو میں لا سکتے ہیں۔ کئی نئے مفاہیم جنم لیتے ہیں اور قیاسی و تمثیلی مفہوم آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔"[2]

---

[2] سوسین لینگر۔ فلسفے کا نیا آہنگ مترجم بشیر احمد ڈار (۱۹۶۲ء) لاہور، ص ۲۲۴

سوسین لینگر نے استعارہ کی تخلیق کے سلسلے میں بعض اہم سوالوں کو اٹھایا ہے۔ ایک طرف انھوں نے استعارہ کو ذہن کا فطری عمل کہا ہے اور دوسری طرف استعارہ کی وسعت اور جامعیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہی نہیں۔ بلکہ انھوں نے زندہ اور مردہ استعاروں کے درمیان امتیاز بھی کیا ہے۔ سوسین لینگر کی یہ بات بالکل بجا ہے کہ استعارہ کے مفہوم کا تعین پہلے سے نہیں ہوتا جبکہ لغوی الفاظ کے مفاہیم کا تعین ہوتا ہے۔ بعض استعارے جو کثرت سے اپنی صورت کا تعین کر لیتے اور اپنے مفاہیم کو مقرر کر لیتے ہیں۔ اپنی تازگی، توانائی اور لچک کھو دیتے ہیں۔ اردو میں بعض استعارہ نما محاوروں کی یہی صورت ہے۔ جس کو سوسین لینگر نے استعاری شکلوں کا مرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کرنا کہا ہے۔ استعارہ اگرچہ تخلیقی اور غیر تخلیقی دونوں قسم کے ادب میں برتا جاتا ہے لیکن اس کا خاص تعلق ادب ہی سے ہے۔ اعلیٰ شاعری میں محرکاتی عناصر غائب ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ادراکی عنصر لے لیتے ہیں۔ ادراکی عناصر جذباتی عناصر سے مل کر تخئیل کو مہمیز کرتے ہیں تخئیل ادراکی اور جذباتی عناصر کو نئی نئی صورت میں ترتیب دیتی ہے اور ان کے نئے امکانات کو بروئے کار لاتی ہے۔ یہ نئی صورتیں استعارے کی شکل میں نمودار ہوتی ہیں۔ اس لیے یہ کہنا مناسب ہے کہ استعارہ سازی کا عمل انسان کے ذہن کا فطری عمل ہے، جو خاص طور پر لغوی زبان کی تنگ دامانی کے موقع پر وجود میں آتا ہے۔

استعارے کے سلسلے میں بعض دوسرے نکتے اور نظریے بھی قابلِ توجہ ہیں جس سے استعارے کا مزاج مقصد اور عمل روشنی میں آتا ہے۔

استعارہ کا ایک تصور روایت پرستوں اور ادب برائے ادب کے علم برداروں میں مقبول ہے۔ ان کے خیال میں استعارہ ایک "صنعت" ہے اور اس کا مقصد محض آرائشِ کلام یا زیادہ سے زیادہ حسن آفرینی ہے۔ ارسطو نے اس معنی میں استعارہ کو "شاعری کا بہترین تحفہ" قرار دیا تھا۔ مگر یہ تصور بہت قدیم فرسودہ اور روایتی ہے۔ شاعری میں استعارہ کا بنیادی عمل کسی نادر و نایاب تجربے کی ترسیل پہلے اور آرائش نیز حسن آفرینی بعد میں ہے۔ اگر پیچیدہ خیال یا جذبے کی ترسیل کے ساتھ حسن کاری بھی ہو تو یہ سونے پر سہاگہ ہے۔ استعارہ کا دوسرا مقصد قواعد دانوں میں مقبول ہے۔ جس میں استعاری عناصر کی ہم آہنگی اور موزونیت پر زور دیا گیا ہے۔ قواعد داں مشبّہ اور مشبہ بہ کے جلی رشتے پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے وہ شفاف اور واضح استعارہ کو پسند کرتے۔ مبہم اور پیچیدہ استعاروں کو ناپسند کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں استعاری عناصر کے عدم توازن سے معانی میں حذف و اضافہ تو ہوتا ہی ہے۔ بلکہ کبھی کبھی معانی بالکل متضاد ہو جاتے ہیں یہ تو مہا استعارے کے بنیادی مقصد کے خلاف ہے۔ استعارہ کا بہت زیادہ واضح ہونا بھی اس کے منشاء و مزاج کے برعکس ہے۔ فلسفی روایت پرستوں اور قواعد دانوں سے زیادہ سخت گیر ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ استعارے سے بنیادی خیال میں ترمیم ہو جاتی ہے اور اصل نکتہ سے زور ہٹ کر دوسری دوسری جگہ پہونچ جاتا ہے۔ ان کے نزدیک استعاراتی انداز بیان منطقی انداز بیان کے منافی ہے۔ ان تینوں تصورات میں استعارہ سے زیادہ اس کے مقصد اور مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ مقصد کے اعتبار سے استعاروں کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ نثری استعارہ اور شعری استعارہ۔ نثری

استعارہ، تقابل، تشریح اور تعبیر کا کام کرتا ہے جبکہ شعری استعارہ پیچیدہ تجربات کے اظہار کا وسیلہ ہے۔ چونکہ استعارہ کی جڑیں شعری تجربے کے ذریعہ ذہن میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس لیے استعارہ غیر مرتب شعری عناصر کو یکجا کرتا ہے۔ رچرڈز نے استعارے کے دو عناصر یعنی خیال اور پیکر کا ذکر کیا ہے یہ دونوں مل کر ایک تصویر بناتے ہیں۔ دونوں کا عمل اور ردعمل معانی کی تشکیل کرتا اور تلازمات کے امکانات کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ استعارہ کی اسی خصوصیت کی بنا پر ایف۔ ڈبلیو۔ بیٹسن نے اس کو "مختصر ترین نظم" کہا ہے۔

استعارہ اور تشبیہ میں اجمال اور تفصیل کا فرق ہے۔ استعارہ کی مفصل صورت کا نام تشبیہ اور تشبیہ کی مجمل صورت کا نام استعارہ ہے۔ تشبیہ واضح اور استعارہ مقابلتاً مبہم ہوتا ہے۔ استعارہ میں دو چیزیں ہوتی ہیں۔ مشبہ اور مشبہ بہ۔ استعارہ میں مشبہ کو بعینہٖ مشبہ بہ ٹھہرا لیتے ہیں۔ ماہرین بلاغت نے استعارے پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے اور اس کی سیکڑوں قسموں کا ذکر موجود ہے۔ استعارے کے حسن کی بنیاد "وجہِ شبہ" پر ہوتی ہے۔ "وجہِ شبہ" مشبہ اور مشبہ بہ دونوں میں شامل ہونا چاہیئے۔ اور اس کا دلکش فکر انگیز اور اثر آفرین ہونا بھی ضروری ہے۔ استعارے کی غایت یہ ہے کہ مشبہ بہ کی جنس میں مشبہ کو شامل کیا جائے۔ اس لیے وجہِ شبہ جلی ہونا چاہیے وجہ شبہ نہ ہونے کی صورت میں استعارہ گنجلک ہو جاتا ہے۔ استعارے کے لیے مہملیت جتنی بری چیز ہے۔ غیر ضروری وضاحت اس سے زیادہ بڑی شے ہے۔ وضاحت سے استعارہ کا حسن مجروح ہو جاتا ہے اور وہ تشبیہ کے

دائرے میں پہونچ جاتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ یاد رکھنا چاہئے کہ استعارے کی بنیاد محض مشابہت پر ہی نہیں ہوتی اور بہت سے رشتوں پر بھی ہوتی ہے۔ یہ رشتے موازنہ، تضاد اور تناؤ کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ استعاری رشتے ایک چیز کو دوسری چیز کے پہلو بہ پہلو رکھنے اور ایک چیز کو دوسری چیز میں شناخت کرنے سے نمایاں ہوتے ہیں۔ استعاری رشتوں کی شناخت ایک دلکش مگر مشکل تجزیہ ہے جس کے لیے ادبی ذوق فنی بصیرت اور تخلیقی عمل اور اس کے پورے عمل (PROCESS) سے واقفیت ضروری ہے۔

استعارے کی درجہ بندی یا تقسیم در تقسیم مختلف نظریوں کے تحت کی گئی ہے۔ عام طور پر استعارہ کی دو قسمیں کی گئی ہیں۔ ایک لسانیاتی استعارہ اور دوسرا جمالیاتی استعارہ۔ لسانیاتی استعارہ زبان کی وضع ساخت اور تشکیل سے وابستہ ہے اور صرف و نحو نیز قواعد اور لسانیات کے اصولوں کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ جمالیاتی استعارہ اپنے تاثر کی ہمہ گیری اور جمالیاتی معنویت کی خصوصیت سے پہچانا جاتا ہے۔ رچرڈز نے ایچ کرن راٹے کے حوالے سے لکھا ہے کہ لسانیاتی استعارہ کسی چیز کی محض نمایاں صفت کو ظاہر کرتا ہے۔ جبکہ جمالیاتی استعارہ خود کو نئے ماحول کی روح سے ہم آہنگ کر کے ایک نیا تاثر دیتا ہے۔[۳] اوون بارفیلڈ نے اس بات کو تھوڑی سی تبدیلی سے پیش کیا ہے۔ اس نے استعارہ کی صورتوں کا ذکر کرتے ہوئے ایک کو بنیادی استعارہ (RADICAL METAPHOR) اور دوسرے کو شعری استعارہ

---

[۳] آئی۔ اے۔ رچرڈز۔ فلاسفی آف ریٹورکس (۱۹۳۶ء) لندن ص ۱۱۷

(POETIC METAPHOR) کا نام دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی استعارہ مثلاً "صبح کی روشنی" یا "خیالوں کی چمک" کسی چیز کی صفت کی طرف اشارہ کر کے اس کا نام تجویز کرتے ہیں[۱] جبکہ شعری استعارے اپنے جمالیاتی تاثر اور شعری مزاج و مقصد سے پہچانے جاتے ہیں۔ مثلاً

مری جلی ہوئی آنکھوں میں رقص کرتے ہیں
وہ خواب جن سے تمنائے خواب پیدا ہو

—————— (قیصر زیدی)

یا

میں اپنی لوٹتی آواز کے حصار میں تھا
وہ لمحہ جب تری آواز نے چھوا مجھ کو

—————— (انور صدیقی)

"جلی ہوتی آنکھیں" اور "لوٹتی آواز کا حصار" دونوں شعری اور جمالیاتی استعارے ہیں اور جمالیاتی تجربے کی شدید معنویت کے مظہر ہیں۔ یہ اپنے مزاج اور مقصد کے اعتبار سے لسانیاتی یا نثری استعاروں سے مختلف ہیں۔ اب نظم کا یہ ٹکڑا پڑھیے۔

بانس کے جھنڈ میں
چاندنی جب دبے پاؤں داخل ہوتی
پتیوں کے لفافوں میں دبکی ہوئی سو رہی تھی ہوا
جاگ اٹھی

—————— (راہی معصوم رضا)

---

[۱] اووِن بارفیلڈ۔ پوئٹک ڈکشن (۱۹۵۲ء) لندن ص ۷۶

اس میں شک نہیں کہ "پتیوں کے لفافوں میں دبکی ہوئی ہوا کا سونا" ایک ایسا استعارہ ہے جو ایک مخصوص منظر اور اس کی فضا کی تشکیل کرتا ہے۔ مگر اس میں بڑی حد تک وضاحت اور قطعیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ خصوصیت اس کو لسانیاتی یا بنیادی استعارے سے قریب کرتی ہے۔ اس کے برعکس حسب ذیل ٹکڑے میں:

ہم کہ رمزِ محبت کی تجسیم تھے
منقسم ہو گئے
بوڑھی اقدار کے
کالے بازار میں
لرزشِ بوسۂ اولیں بک گئی

(ساجدہ زیدی)

بوڑھی اقدار کے کالے بازار میں لرزش بوسۂ اولین کا بکنا، ایک مخصوص شعری استعارہ ہے۔ بلکہ استعارہ در استعارہ ہے۔ استعاروں کا یہ سلسلہ بھی وضاحت لیے ہوئے ہے، مگر اس میں قطعیت کا جبر شامل نہیں۔ اس لیے یہ ذہن کو مخصوص مفہوم کے دائرہ سے باہر تلازمات کی آزاد فضا میں پہونچا دیتا ہے اور نگاہ کے سامنے سے معانی کا جلوس گزرتا ہے اور یہ نظم "اپنی یاد میں" شعری استعاروں کا دلکش گہوارہ ہے:

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں
دور تتلیوں کے ریشمی پروں کے نیلے پیلے رنگ
اُڑ رہے ہیں ہر طرف
فرشتے آسمان سے اتر رہے ہیں صف بصف

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں
آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آگئے
خون کا دباؤ اور کم ہوا
نحیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے آڑے ترچھے نقش
جگمگا اٹھے
لبوں پہ لکنتوں کی برف جم گئی
طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ
فضا میں ہے
لہو کی بو ہوا میں ہے

(شہریار)

اس نظم کے تمام استعارے شعری اور جمالیاتی ہیں جو اپنے مخصوص فاصلے کے باوجود باطنی تسلسل کی خصوصیت بھی رکھتے ہیں۔

استعاروں کی اور بھی بہت سی قسمیں ہیں مثلاً سادہ استعارہ، مرکب استعارہ اور مخلوط استعارہ۔ سادہ استعارے میں مشابہت کا محض ایک نقطہ ہوتا ہے اور یہی نقطہ تصویر کی جان ہوتا ہے اور یہ نقطۂ خیال اور پیکر کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ مرکب استعارہ ذہن کو مشابہت کے مختلف نقطوں سے متاثر کرتا ہے۔ یہ نقطے نظم میں اس طرح بکھرے ہوئے ہوتے ہیں جیسے آسمان پر ستارے۔ پیچیدہ استعارہ ایک شناخت میں دوسری شناخت کی اور دوسری شناخت میں تیسری شناخت کی جھلک پیدا کرتا ہے۔ یہ سلسلہ ذہن میں رنگ برنگی روشنیوں کی طرح جاری وساری رہتا ہے۔ پیچیدہ استعارہ کی معنویت کی جلوہ گری کئی سمتوں اور کئی سطحوں پر ہوتی ہے۔ اس کی ایک اہم

خصوصیت یہ ہے کہ یہ ذہن کو بعض ایسی چیزوں کی طرف مائل کرتا ہے جو حقیقتاً" استعارہ یا تصویر میں نہیں ہوتیں۔ مخلوط استعارہ ذہن کو ایک نئی شناخت کی طرف مائل کرتا ہے اور یہ نئی شناخت پہلی شناخت سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ کبھی اس کو پہچاننے اور اس کا تجزیہ کرتے میں دقّت ہوتی ہے اور شعری تخلیق ابہام کا شکار نظر آنے لگتی ہے۔ استعارے کی یہ تمام قسمیں اپنے سادہ اور پیچیدہ عمل کی بنیاد پر ہیں اور مجازی معانی اور ان کے تلازمات کا جادو جگا کر اپنی سحرکاری دکھاتی ہیں۔ مثلاً :

(الف) برگ و بر پر بام و در پر برف برف
کوئی نگری کوئی نگری برف برف
زرد سورج سیمگوں میداں روپہلی سیڑھیاں
سیڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے چتر چتر
سیڑھیوں پر سو قمر قوس آئینوں کی اوٹ اوٹ
منتظر نظروں کی دنیا عکس عکس

———————— (مجید امجد)

(ب) فضا کے آئینوں میں جتنے روشن عکس تھے سب بجھتے جاتے ہیں
اجالوں کو تھکا مارا ہے دن بھر کی مسافت نے
تھکن سورج کے چہرے پر سیاہی ملتی جاتی ہے
پرندے خستگی کا زخم کھا کر
شام کی اندھی گپھا میں گرتے جاتے ہیں

———————— (مخمور سعیدی)

ان دونوں ٹکڑوں کے استعاروں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ استعارے

محض آرائش یا کسی معین مفہوم کے ادا کرنے کے لیے نہیں برتے گیے ہیں، بلکہ جدید ذہن کی اس نئی مگر پیچیدہ فضا کی عکاسی کرتے ہیں جو اس دور کے مخصوص حالات کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے۔ ان استعاروں میں سادہ مرکب، پیچیدہ اور مخلوط استعاروں کی ایک زنجیر سی بن گئی ہے جو ذہن کو مخصوص شعری تجربے سے روشناس کرتی تو ہے، اور ذہن کو تلازمات کی وسیع دنیا میں بھی پہونچاتی ہے اور ایک جلوہ میں کئی جلووں کا نظارہ کراتی ہے۔

(الف) کہاں سے آ گئے تم
خلاؤں میں چھپی نادیدہ آنکھیں دیکھتی ہیں
پلک جھپکی، کئی نوری برس بیتے
قیامت سے گلے مل کر ذرا پلٹی تو یہ دھرتی
کسی سورج کی بھٹی سے نکل کر راکھ کا بس ایک ذرہ ہے
——————— (قاضی سلیم)

(ب) اور اب ادھ جگے ذہن کے ساحلوں پر پٹکتا ہے سر
خواب کی کشتیاں تختہ تختہ کناروں پہ پھیلی ہوئی
ذہن کے ساحلوں کی چمکتی ہوئی ریت پر
ریت "ساعت سمر تبانوں" سے بکھری ہوئی
ریت پر / مرغِ قبلہ نُمشت پر
جنتری کے ورق / جونک، دیمک، حروف
چیونٹیاں، لال کالے عدد
——————— (عمیق حنفی)

(ج) جب کسی تمتماتے ہوئے ہوئے جسم کا سر سراتا ہوا پیرہن

رس بھرے سنترے کے چمکدار چھلکے کی مانند اترنے لگے گا
دھندلکے میں سوئے ہوئے نرم بستر کی نیندیں
کسی سوندھی خوشبو کی جھنکار سے جب اچٹ جائیں گی

(بشر نواز)

(د) جنت کی اجلی چمکیلی دھوپ میں تپ کر
میں ہر بار نکھر جاتا ہوں
اور دھرتی پر
سونے کا اک گرم بدن لے کر آتا ہوں

(کمار پاشی)

ان ٹکڑوں میں جو استعاری زبان ہے وہ روایتی زبان سے مختلف ہے۔ نئی اور پرانی شاعری کے درمیان پہلا نمایاں اور اہم اختلاف ہے جو ذہین قاری یا سامع کو متاثر کرتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ نئے اردو شاعروں نے فارسی کی بھاری بھرکم ترکیبوں سے کنارہ کر کے بول چال کی زبان کو اپنایا ہے۔ استعارہ سازی کا رجحان اور نئی شعری زبان خواہ کتنی ہی نادر اور نایاب کیوں نہ ہو مگر وہ اپنے سماجی فریضہ سے یکسر دامن نہیں چھڑا سکتی اور شاعری نیز قواعد کے اصولوں سے سو فیصدی بغاوت بھی نہیں کر سکتی۔ ہمارے بعض شاعروں نے جدید بننے کے جوش میں ایک ایسی زبان اور اسلوب کو جنم دینے کی کوشش کی ہے۔ جو ابھی تک نئی شاعری کی جمالیات میں اعتبار حاصل نہیں کر سکا ہے۔

دام مغز امتحان میں ہے
شاید تھبوریکس درد، ہر جز و متصل ٹوٹنے کے لگ بھگ
تڑاٹ اٹھتی ہے۔

کیا تنگ ظرف شدہ الرجک جمیع تعظیم دل

پھپولے سفید خاکستری

پپوٹوں میں دم بخود، دائمی شراروں کی آنکھ، آنگن

میں تنہا، مرغی غنودگی کا شکار

تھائی رائڈ غدود غفلت مآب ٹھیری ہے

(افتخار جالب)

ہماری نئی زبان کا یہ غیر تخلیقی اور باغیانہ استعمال ابھی دھوپ چھاؤں کی منزل سے گزر رہا ہے۔ ابھی تو یہ مصنوعی، جعلی اور اڑو بجڑی معلوم ہوتا ہے۔

پیکر تراشی پیکر کے دو مفہوم عام ہیں۔ ایک نفسیاتی جس میں پیکر کو تصور یا ذہنی شبیہہ خیال کیا جاتا ہے اور دوسرا لسانیاتی جس میں پیکر کو تشبیہہ و استعارہ اور لفظی تصویر سمجھا جاتا ہے۔ شعری پیکر کی جامع تعریف ان دونوں تصورات کو ملانے سے وجود میں آتی ہے۔ نفسیاتی پیکر جس کو ذہنی پیکر بھی کہا جاسکتا ہے۔ ادراک بالحواس کی ایسی "ذہنی تخلیق جدید" ہے۔ جو ہیجانی لمحوں میں سطح ذہن پر نمودار ہوتی ہے مثلاً اگر کوئی شخص کسی رنگین چیز کو دیکھتا ہے تو اُس کے ذہن میں شئے مذکور کا پیکر محفوظ ہو جاتا ہے۔ چونکہ ناظر نے رنگین چیز کو داخلی طور پر محسوس کیا تھا اس لیے ذہنی پیکر اس رنگ یا رنگین چیز کی ثانوی اور داخلی نقل ہے۔ پیکر سازی کا عمل انسانی ذہن کا فطری عمل ہے۔ اس لیے ہر شخص عموماً اور فنکار خصوصاً حسّی ادراک کو "ذہنی پیکروں" میں تبدیل کرتا رہتا ہے۔ یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ انسان کے ذہن پیکروں

کی تخلیق محض حواس خمسہ کی مدد سے ہی نہیں ہوتی۔ بلکہ دوسرے ذریعوں سے بھی ہوتی ہے۔ (جس پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں) لسانی پیکریت میں وہ تمام شکلیں شامل ہیں جو لفظی تصویروں کی شکل میں نمودار ہوتی ہیں۔ ذہنی پیکروں کو لفظی پیکروں میں بدلنا ہی پیکر تراشی کا کمال ہے۔ جو پیکر جس حسی قوت کے ذریعہ ذہن میں ابھرتا ہے۔ اسی کے نام سے منسوب ہو جاتا ہے۔ مثلاً بصری پیکر، سماعی پیکر اور لمسی پیکر وغیرہ۔ ہر شاعر کی پیکر تراشی کی عادت جدا جدا ہوتی ہے۔ کوئی قوتِ بصارت کو زیادہ استعمال کرتا ہے تو کوئی کسی دوسری حسی قوت کو۔ اس لیے مختلف شعراء کی امیجری مختلف قسم کی ہوتی ہے۔

ابتدائی طور پر پیکر استعاروں کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ ہمارے علمِ بیان میں استعاروں کی متعدد قسمیں ہیں۔ علمائے بلاغت نے استعارے کو علم بنانے کی کوشش کی۔ استعارے کے تصورات میں بعض ایسے اشارے ملتے ہیں۔ جو پیکریت کی تعریف کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ مگر استعارہ کلی طور پر پیکر کا نعم البدل نہیں۔ پیکر کی اصطلاح نفسیات سے ادب میں آئی۔ اس لیے اس کے نفسیاتی عمل کو پیشِ نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ استعارہ بھی مجازی زبان کی ایک شکل ہے اور پیکر بھی۔ لیکن پیکر استعارہ سے زیادہ پیچیدہ اور وسیع ہے۔ اگر استعارہ تجربے کی ایک سطح کو سامنے لاتا ہے تو پیکر ایک سے زیادہ سطحوں کو نمایاں کرتا ہے۔ استعارے میں دھندلی تصویر ہوتی ہے۔ پیکر میں تصویریت نمایاں اور تصویر در تصویر ہوتی ہے۔ گویا پیکریت ایک قسم کی SYNTHESIS ہے۔ اس میں خیال اور جذبہ کو، اس کی تمام تر پیچیدگی کے ساتھ ظاہر کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ استعارہ کی طرح پیکر بھی سادہ مرکب اور پیچیدہ کئی قسم کے ہوتے ہیں۔ روایتی اور انفرادی بھی ہو سکتے ہیں۔ اکہرے اور تہ در تہ

بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً :

میرے پیچھے جانے والے کل کا دھندلکا
ایسی شکلیں جن کے نقش ہوا پر جیسے تحریریں ہوں
ایسے قصے جن کے دامن پر سایوں کی تصویریں ہوں

(قیوم نظر)

شاعر نے ماضی کو دھندلکا اور اس کے تاثرات کو ہوا کے نقوش اور سایوں کی تصویروں کے پیکروں سے ظاہر کیا ہے۔ یعنی ماضی کو دھندلکا قرار دے کر اس کے دو پیکر بنائے ہیں، جو دھندلکے کی کیفیت کی عکاسی کے ساتھ تاثر کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ یہ پیکر روایتی پیکروں سے قریب ہیں اور سادہ پیکریت کے زمرے میں آتے ہیں۔ اب یہ ٹکڑا پڑھئے :

دھنک ٹوٹ کر سیج بنی
جھوم جھوما
آدھی رات کی آنکھ کھلی
برہ کی آنچ کی نیلی لو
نے بنتی ہے
لے بنتی ہے

(مخدوم محی الدین)

مخدوم نے وصال کی کیفیات اور اس مخصوص صورتِ حال کو دھنک ٹوٹ کر سیج بننا، آدھی رات کی آنکھ کھلنا اور برہ کی آنچ کی نیلی لَو کے پیکروں کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ اس ٹکڑے میں "مختلف النوع" مگر "متحد المزاج پیکریت" کی خصوصیت نظر آتی ہے۔ فیض کی نظموں کے دو ٹکڑے ہیں :

(الف) شانۂ بام پر دمکتا ہے

مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل

خاک میں گھل گیا ہے عرش کا نیل

سبز گوشوں میں نیل گوں سائے

لہلہاتے ہیں، جس طرح دل میں

موجِ دردِ فراق لہرائے

(ب) حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل

نیل کی جھیل

جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب

ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ

(فیض احمد فیض)

شاعر نے ان ٹکڑوں میں جو پیکر تراشی کی ہے اس میں ربط اور تسلسل کی خصوصیت ہے۔ مہربان چاندنی کے دستِ جمیل کا شانۂ بام پر دمکنا، آبِ نجوم کا خاک میں گھلنا اور عرش کے نیل کا نور میں گھلنا، سبز گوشوں میں نیل گوں سایوں کا دردِ فراق کی طرح لہرانا ذہن میں جو متحرک پیکریت ابھارتے ہیں اور ان تصویروں کے ذریعہ نظم کے تاثر کا جس طرح اظہار کرتے ہیں وہ اپنی جگہ بہت جاذبِ توجہ ہے۔ دوسرے ٹکڑے میں پیکروں کا ایک سلسلہ در سلسلہ نظر آتا ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فیض کے زیادہ پیکروں کی نوعیت بصری اور متحرک ہے۔ وہ بے رنگ پیکروں کی جگہ رنگین پیکریت کا نگارخانہ سجاتے ہیں۔ ان کے یہاں رنگوں کے احساس کے

ساتھ روشنی سائے آتش، سحر اور شفاف فضا کے پیکروں کی بہتات ہے۔ جھیل میں چپکے سے پتے کے حباب کا تیرنا نیل گوں سایوں کا دردِ فراق کی طرح لہرانا متحرک اور رنگین پیکر تراشتی ہے۔ فیض نے پیکروں کی مدد سے اپنی ذہنی کیفیات کو جس واقعیت اور فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ اپنی وجدانی بصیرت اور تخلیقی قوت کا مظہر ہے اور نظم "امروز" کا یہ بند:

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی ان سنی دائمی راگنی کی کوئی تان آزردۂ آوارۂ برباد
جو دم بھر کو آ کر الجھی الجھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں میں یہ دو چار گھڑیاں
یہ کچھ تھرتھراتے اجالوں کا روماں، یہ کچھ سنسناتے اندھیروں کا قصہ
یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے اور یہ کچھ میں اس کے زمانے میں ہوں
یہی میرا حصہ ازل سے ابد کے خزانوں میں ہے بس یہی میرا حصہ

—————— (مجید امجد)

اس ٹکڑے کے پیکروں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شاعر نے زندگی اور زمانے کی آویزش کو شدت سے محسوس کر کے تاثرات کو ذہنی پیکروں میں محفوظ کیا اور پھر ان پیکروں کو لسانی پیکریت میں ڈھالا ہے۔ "ابد کے سمندر کی موج پر کنول کا تیرنا، ان سنی دائمی راگنی کی آزردہ، آوارہ اور برباد تان کا دم بھر کے لیے شاعر کی الجھی الجھی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل جانا زندگی کے کرب ناک احساس کے موثر پیکر ہیں۔ جن میں مرئی اور غیر مرئی دونوں طرح کے پیکر شامل ہیں۔ شاعر نے زندگی کے وسیع پس منظر میں زندگی مستعار اور اس کی بے مائگی کے احساس کو دو چار لمحوں کی میعاد کے استعارے اور

طلوع وغروب کے جاودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں، تھرتھراتے اجالے سنسناتے اندھیرے کے پیکروں کے ذریعہ ابھارا ہے۔ اس ٹکڑے میں بنیادی پیکر تو "سمندر کی موج پر زندگی کے کنول کا تیرنا" ہے۔ باقی پیکر اس کے گرد ایک جال سا بناتے ہیں اور اپنے تلازموں کے ساتھ مخصوص روحانی اور ذہنی کرب کا منظر پیش کرتے ہیں اور یہ ٹکڑا:

میں زندہ تھا
مگر میں تیرے سرخ نیل گوں سفید بلبلے میں قید تھا
ہوا وسیع تھی مگر حدود سے رہا نہ تھی
نہ میرے پر شکستہ تھے نہ میری سانس کم
تھا بلبلے کی کائنات میں مرا ہی دم قدم
مگر مری اڑان سرخ نیل گوں سفید مقبرے کے آخری خطوط سے سوا نہ تھی
میں حال کے اتھاہ پانیوں میں غرق تھا
یا گزشتہ وقت کے بھنور کے دست آتشیں میں ایک صیدِ زرد تھا

(شمس الرحمان فاروقی)

اس ٹکڑے میں بہت سی غیر رسمی پیکر ہیں۔ "سرخ نیل گوں سفید بلبلہ"، سرخ نیل گوں مقبرے کے آخری خطوط کا حال کے اتھاہ پانیوں میں غرقاب ہونا، گزشتہ وقت کے بھنور کے دستِ آتشیں کا صیدِ زرد ہونا نہ صرف پیکر در پیکر ہیں، بلکہ رنگین اور متحرک پیکریت کی تشکیل کرتے ہیں۔ غیر رسمی پیکر تراشی عیب بھی ہے اور ہنر بھی عیب اس لیے کہ ایسی پیکریت روایت سے منحرف ہونے کی وجہ سے کبھی کبھی غیر مانوس اور ناقابل فہم ہو جاتی ہے۔ جو الجھن ذاتی علامتوں کی تخلیق سے پیدا ہوتی ہے، وہی غیر رسمی اور قطعاً انفرادی پیکروں کی تخلیق

سے بھی جنم لیتی ہے۔ کبھی کبھی ایسی پیکریت شاعر کے اڈونچرازم کا شکار ہو کر غیر تخلیقی بازی گری بن جاتی ہے۔ زیرِ بحث ٹکڑے میں کسی حد تک اسی قسم کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ ہنر اس لیے کہ انفرادی پیکروں میں بلا کی تازگی اور توانائی ہوتی ہے اور ان کے ذریعہ نئے تخلیقی تجربوں کی نقش گری زیادہ بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔

ہمعصر نئے شاعروں کے کلام میں بھی روایتی پیکریت کی مثالیں ملتی ہیں۔ ہر شاعر کی پیکر تراشی کی حسی قوت بھی جداگانہ ہوتی ہے۔ پیکر تراشی میں وہ شعرا زیادہ کامیاب ہیں، جنھوں نے زبان کے جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ اس کے سماجی اور فنی تقاضوں کا احترام بھی کیا ہے اور پیکریت کو تخلیقی تجزیہ کی بنیادی خصوصیت کا خارجی وجود بنانے کی کوشش کی ہے۔

علامت نگاری

ہمارے علم بیان میں سمبل (علامت) کے لیے کوئی اصطلاح موجود نہیں۔ البتہ استعارے کی قسموں میں ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں، جو سمبل کے مفہوم کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ جدید شاعری کی جمالیات میں سمبل کے لیے علامت کا لفظ اختیار کیا گیا ہے۔ علامت کوئی متعین لفظی صورت نہیں ہوتی۔ ہر لفظ، ترکیب، استعارہ، تشبیہہ، دیو مالائی اشارہ یا پیکر، علامت کا درجہ اختیار کر سکتا ہے۔ علامت کا اپنا مخصوص مزاج مقصد اور عمل ہوتا ہے۔ ہر شاعر تشبیہہ و استعارہ کنایہ و مجاز مرسل اور پیکروں کے ذریعے اپنے فکر و خیال کی نقش گری کرتا ہے۔ جب اس کے خیال اور افکار کی تخصیص کا میدان وسیع اور روشن ہونے لگتا ہے تو وہ بعض استعاروں یا لفظی شکلوں کو مسلسل برتنے لگتا ہے۔ یہیں سے علامت کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنی تخلیقی قوت سے کسی استعارے کے مفہوم کے تلازموں کو متعین کر دیتا ہے تو

علامت بھی مکمل ہو جاتی ہے۔ شاعر تلازموں کا دو طرح تعین کرتا ہے۔ ایک تو کسی نظم میں ایک استعارے کو بنیادی علامت بنا کر اس کے گرد استعاروں کا جال سا بُن دیتا ہے، جو واقعتاً اس علامت کے تلازمے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ کہ وہ کسی مخصوص علامت کو بار بار مخصوص وجدانی بصیرت اور اس کے تلازمی مفہوم میں استعمال کرتا ہے، اگر کسی علامت یا علامتی شاعری میں یہ دونوں خصوصیات نہ ہوں تو علامت نگاری کے دائرے میں نہیں آسکتی۔ علامت نگاری سے دو اور خصوصیات وابستہ ہیں، مگر وہ بنیادی نہیں ذیلی ہیں۔ وہ ہیں "ابہام اور موسیقیت" ابہام دراصل ایک اعتباری چیز ہے۔ مگر اتنی بات یقین سے کہی جا سکتی ہے کہ علامت دھند لکے میں لپٹی ہوتی ہے، جو دھیرے دھیرے اپنے معانی اور تلازمی مفہوم کا انکشاف کرتی ہے۔ جہاں تک موسیقیت کا تعلق ہے وہ علامت سے نہیں بلکہ پورے شعری ڈھانچے، ساخت اور ہیئت پر منحصر ہے۔ جس میں حروف، الفاظ، تراکیب اور بحر و قوافی کا آہنگ بھی شامل ہوتا ہے۔ ورلین نے اشاریت سے استفادہ کا مشورہ دیا تھا مگر وہ بر جستہ ترکیب استعمال نہ تھا۔ خود نئے آہنگ کی تخلیق کے لیے ورلین نے بھی غیر عروضی اور باقاعدہ شاعری سے انحراف کیا تھا، ہمارے نئے علامت نگار بھی آہنگ کے نئے نئے تجربہ کر رہے ہیں جن میں بعض تجربے کامیاب بھی ہیں۔

اردو شاعری پر مغرب کی علامت نگاری کا اثر ہے۔ ہم عصر اردو نظم میں اس رجحان کی دو واضح شکلیں ملتی ہیں۔ ایک پرانی علامتوں کو نئے پس منظر میں برتنے کا رجحان مثلاً "صبح آزادی" کے اس ٹکڑے میں:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائیں گے کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہو گا شبِ سست موج کا ساحل
کہیں تو جاکے رکے گا سفینۂ غمِ دل

(فیض احمد فیض)

سحر بنیادی علامت ہے جس کے علامتی مقصد اور عمل کا تعین "سحر" کی اپنی صفات کے تحت ہو رہا ہے۔ "سحر" ایک ایسا استعارہ ہے جو اپنے استعاری استعمال کے لیے بہت مانوس ہے۔ اس مانوسیت کی وجہ سے اس کی علامتی تشریح واضح اور غیر مبہم ہو گئی ہے۔ بیشتر کلاسکی اور ترقی پسند شاعروں کے یہاں یہی صورت نظر آتی ہے۔ کہیں کہیں تو ایسی علامتیں بہت اکہری اور واضح معلوم ہوتی ہیں۔

علامت نگاری کا دوسرا رجحان ذاتی علامتوں کی تخلیق ہے، لیکن بعض علامتیں نیم ذاتی اور نیم روایتی نظر آتی ہیں۔ مثلاً:

شبنم آئینہ بدست آتی سرِ برگِ گلاب
ایک معصوم کلی
شاخساروں سے ہمک کر نکلی
آئینہ دیکھ کے شرمائی لجائی کانپی
جھرجھری لے کے سنبھلنا چاہا
ایک کوندا ہے جو لپکے تو لپکتا ہی چلا جاتا ہے
کپکپاہٹ کے تصور سے چٹکنے پہ جو مجبور رہوتی

چور ہوئی
غنچہ تخلیق ہوا
آئینہ چونک اٹھا

—————— (احمد ندیم قاسمی)

اس ٹکڑے میں "معصوم کلی" بنیادی علامت ہے۔ جو شاخساروں سے ہمک کر نکل رہی ہے اور گلاب بن رہی ہے، جس کے لیے شبنم آئینہ بدست حاضر ہے۔ طفلی کے جوانی سے گلے ملنے کا اس سے پیارا اندازِ بیان اور کیا ہو سکتا ہے جو معصوم کلی اور اس کے مہکنے کی علامت کے ذریعہ بیان ہوا ہے، اس نظم کے دوسرے استعارے مثلاً احساس جمال کے بعد جھُر جھُری لے کر سنبھلنا اور پھر شباب کا کوندے کی طرح لپکنا اور اس کے نتیجے میں غنچے کا تخلیق ہونا کس درجہ دلکش امیجری ہے۔ نظم میں تلازموں کا جال استعاروں کی شکل میں پھیلا ہوا ہے۔ جو ہر قدم پر قاری کی رہنمائی کرتا ہے۔ کلی کی علامت اور اس کا مانوس تمثیلی اندازِ بیان اس کو نیم ذاتی یا نیم روایتی علامت نگاری ثابت کرتا ہے۔

نئی علامت نگاری میں ذاتی علامتوں کی تخلیق کا رجحان بھی کافی طاقتور ہے اور دراصل یہی نئی اردو نظم کو پرانی علامت نگاری سے الگ کرتا ہے۔ ایک نظم ہے:

رس بھرا لمحہ

نہ جانے کن کٹھن راہوں سے ہو کر
آج میرے تن کے اس اندھے نگر میں

ایک پل مہمان ہوا ہے
رس بھرا لمحہ
سمے کی شاخ سے ٹوٹا
مری پھیلی ہوئی جھولی میں گر کر
آج میرا ہو گیا
یک بیک قرنوں کے ٹھیرے کارواں نے جھرجھری لی، چل پڑا
رس بھرے لمحوں کا محمل
اونٹنی کی پشت پر مچلا
سنہری گھنٹوں نے چیخ کر مجھ سے کہا
تو ڈر گیا

(وزیر آغا)

اس میں "رس بھرا لمحہ" بنیادی علامت ہے۔ تکمیل آرزو کے بعد جو نشاط جوئی کی انتہائی ارفع کیفیت کی حامل ہے۔ "رس بھرا لمحہ" کٹھن راہوں سے ہو کر تن کے اندھے نگر میں ایک پل کو مہمان ہوا۔ یہ وہ لمحہ ہے جو سمے کی شاخ سے ٹوٹ کر شاعر کی جھولی میں گرا ہے۔ ایک مخصوص لمحہ جو انسان کی لذت افزا کیفیت کا حامل ہے۔ اس کی نقش گری اونٹنی کی پشت پر مچلنے کے استعارے سے کی گئی ہے، جس میں کیف و کرب دونوں پہلو ہیں۔ یہ ذاتی علامت نگاری کا مثبت رجحان ہے۔ اب یہ نظم پڑھیے :

وقت کی پیٹھ پر
کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا ہوا

شبد کی سیڑھیوں پر سرکتا ہوا
نت نئے خود کشی کے طریقوں کا موجد بنا
حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی
لمس کی ہڈیاں
چن رہا ہوں نہ جانے میں کس کے لیے
جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو
تمھیں سرخ ہونٹوں کی خیرات کیسے ملی یہ بتاؤ
ریفری جیٹر میں رکھی ہوتی
طشتری میں مری دونوں آنکھیں برہنہ پڑی تھیں

(عادل منصوری)

اس نظم میں "وقت" بھرپور علامت نہیں۔ کوئی علامت بھی نمایاں نہیں علامتی انداز بیان بھی ژولیدہ بیانی کا شکار ہے۔ کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا، شبدوں کی سیڑھیوں پر سرکنا، حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی لمس کی ہڈیوں کو چننا اور ریفری جیٹر میں رکھی ہوئی دونوں آنکھوں کا طشتری میں برہنہ ہونا۔ ایسے استعارے ہیں، جو بنیادی علامت سے غیر متعلق ہیں۔ ان میں کوئی باہمی ربط نہیں۔ یہاں آزاد تلازمۂ خیال کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں لیکن محض پرچھائیاں۔ اور بس ان ژولیدہ استعاروں کا اپنا مفہوم ہی گنجلک نہیں بلکہ ان میں تلازمات کو بیدار کرنے کی صلاحیت بھی نہیں ہے۔ یہاں شاعر نے "مبہم اور مہمل" کی سرحد کو ملا دیا ہے۔ عادل منصوری کی بعض دوسری نظمیں بہتر طور پر علامتی مقصد کو پورا کرتی ہیں۔

ہمارے نئے شاعروں نے علامت نگاری کے فن کو اپنانے کی کوشش

کی ہے۔ ہر رجحان میں منفی مثبت دونوں طرح کے عناصر اور رویے ملتے ہیں۔ اس لیے جدید شاعروں کو بھی ان سے ماورا قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ممکن ہے مستقبل میں اس رجحان کو مزید تقویت حاصل ہو اور شاعر اپنی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ کام لے سکیں۔

شاعری میں یوں تو زبان کے مجازی استعمال کی زبردست اہمیت ہے۔ مگر "علامت"، تخلیقی تجربے کو جس شادابی اور سالمیت کے ساتھ جذب کرتی ہے اور پھر قاری کے ذہن پر مشک نافے کی طرح اپنی خوشبو بکھیرتی ہے۔ شعری جمالیات میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ تاریخ ادب کا یہ دلچسپ واقعہ ہے کہ ہر زبان میں علامت نگاری کی شدید مخالفت کے باوجود یہ بعض حالات میں بھرپور وسیلۂ اظہار رہی ہے۔ ہمارے شاعروں نے بھی اپنی شاعری کو ساحری بنانے کے لیے اس طلسم سے کام لیا ہے۔ اور اب نقادوں کے پرچہ اجابت بر ہی اس "جادو کی پڑی"، کا اعتراف ہونے لگا ہے۔

ظفر اقبال کا یہ شعر تو آپ کو یاد ہو گا:

آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کے پار
اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھبرایا ہوا

اگر میں یہ کہوں کہ یہاں "آگ"، جنگ کی علامت ہے تو شاید آپ کو زیادہ تامل نہ ہو۔ اسی طرح مخمور سعیدی کا یہ شعر:

صبح کے اخباروں کی سرخی بن کر شہر پہ چھائی آگ
آج یہ کیسا دن نکلا کیوں سورج نے برسائی آگ

علامتی انداز بیان کا حامل ہے۔ یہاں بھی "آگ"، کا استعارہ بطور علامت آیا ہے۔ مگر یہاں "آگ"، جنگ کی نہیں "قہر و غضب"، کی علامت ہے۔ ان دونوں

اشعار کے بعد جو بڑی حد تک کلاسیکی اندازِ بیان کے حامل ہیں۔ ن۔م راشد کی نظم "دل مرے صحرا نوردِ پیر دل" کا یہ ٹکڑا سنیے:

دل مرے صحرا نوردِ پیر دل
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ
راہ گم کردوں کی مشعل اس کے لب پر آؤ آؤ
تیرے ماضی کے حذف ریزوں سے جاگی ہے یہ آگ
آگ کی قرمز زباں پر انبساطِ نو کے راگ

دل مرے صحرا نوردِ پیر دل
سرگرانی کی شبِ رفتہ سے جاگ
کچھ شرر آغوشِ صرصر میں ہیں گم
اور کچھ زینہ بزینہ شعلوں کے مینار پر چڑھتے ہوئے
اور کچھ تہ میں الاؤ کے ابھی
مضطرب لیکن مذبذب طفلِ کم سن کی طرح
آگ زینہ آگ رنگوں کا خزینہ
آگ ان لذّات کا سرچشمہ ہے
جس سے لیتا ہے غذا عشّاق کے دل کا تپاک
چوبِ خشکِ انگور
اس کی مے ہے آگ
سرسراتی ہے رگوں میں عید کے دن کی طرح
آگ کا بن یاد سے اتری ہوئی صدیوں کی یہ افسانہ خواں

—————— (ن۔م راشد)

اس میں بھی "آگ" کا استعارہ علامت بن کر نمودار ہوا ہے۔ اگر میں یہ کہوں کہ یہاں "آگ" "آزادی" کی علامت ہے تو اس کو ماننے میں بہتوں کو تکلف ہوگا۔ وجہ ظاہر ہے۔ غزل کے وہ دونوں اشعار بڑی حد تک کلاسیکی نظم وضبط، ذخیرۂ الفاظ اور مانوس طرزِ بیان کے حامل ہیں۔ جبکہ ن۔م راشد کی نظم کا زیرِ بحث ٹکڑا نئی پیکریت اور غیر رسمی اسلوب کا نمائندہ ہے۔ پھر اشعار اور اس ٹکڑے میں ایک اور فرق بھی ہے۔ وہاں "آگ" استعارہ زیادہ اور علامت کم ہے۔ جبکہ یہاں معاملہ اس کے برعکس ہے۔ یہاں "آگ" بنیادی علامت ہے اور آگ کے بہت سے تلازموں میں لپٹی ہوئی ہے۔ جب تک الاؤ مشعل "آگ کی قرمز زبان"، شرر شعلوں کے مینار آگ زینہ اور رنگوں کا خزینہ آگ لذات کا سرچشمہ آگ کی مے اور آگ کے بن جو بنیادی علامتوں کے تلازمے ہیں اور پھر ان تلازموں کے ذیلی تلازموں اور اشاروں کا بھرپور ادراک نہیں ہوگا۔ "آگ" کی علامت قاری کے ذہن پر اپنی طلسمی فضا کا اپنے پنہاں امکانات کے ساتھ انکشاف نہیں کرے گی۔ یہاں یہ نکتہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کا یہ غیر رسمی اور جدید اسلوب ہی نئی نظم کو پرانی نظم سے الگ کرتا ہے، جو آج کے دور کی نفسیاتی الجھنوں اور وجدانی کیفیتوں کو اسی پیچیدگی کے ساتھ ظاہر کرتا ہے جن کی وہ مستحق ہیں۔

نئی شاعری میں علامت کے طلسم کو کھولنے کے لیے مزید تجزیے کی ضرورت ہے۔ اس لیے وزیر آغا کی نظم "اجڑتا شہر" اور منیر نیازی کی نظم "سائے" کی علامتوں پر چند اشارے پیش کیے جاتے ہیں جو نسبتاً مختصر نظمیں ہیں۔ وزیر آغا کی نظم کے ابتدائی دو مصرعے ہیں:

سیہ رو قلندر

عجب بے نیازی سے لوہے کا چمٹا بجائے

اس ٹکڑے میں "سیہ رو قلندر" ایسا استعارہ ہے جو نظم کی بنیادی علامت بھی ہے اور جس کے گرد دوسرے استعاروں نے ایک ہالہ بنا دیا ہے۔ "سیہ رو قلندر" کی علامتی تکمیل کے لیے نظم میں استعاروں کا جو جال سا پھیلا ہوا ہے، اس میں ایک طرف ابہام کے ساتھ معنویت کا کینوس بڑھ رہا ہے۔ اور دوسری طرف "سیہ رو قلندر" کے مفہوم کے تلازمی رشتوں کا تعین بھی ہو رہا ہے۔ یہ قلندر سے بالکل مختلف ہے۔ قلندری میں جو آزادروی، بے نیازی اور سود و زیاں سے بے تعلقی کا مفہوم پوشیدہ ہے، سیہ رو کی صفت اس میں بدہیئتی، بے رحمی اور ریکاری کا اضافہ کر رہی ہے۔ اب ذرا روسیاہی کے تلازموں پر غور کیجیے۔ اردو شاعری میں رقیب روسیاہ ہوتا ہے، جو ہوس کا پتلا ہے اور دشمن اہلِ وفا بھی۔ روسیاہی ذلت اور کمینگی کے علاوہ ظلم و بربریت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس لیے سیہ رو قلندر اس دور کے جنگی آمر اور مشینی تہذیب کے علاوہ اور کون ہو سکتا ہے۔ "سیہ رو قلندر" کی علامت سے ایک ڈراؤنے خونخوار اور گھناؤنے جنگی آمر کی جو تصویر ابھرتی ہے۔ "عجب بے نیازی سے چمٹا بجائے" استعارہ اس کے لیے سائنس اور ٹکنالوجی کا مضر اور منفی پس منظر فراہم کرتا ہے۔ اس مصرع میں لفظ "بے نیازی" بہت اہم ہے۔ جس کی حدیں "بے دردی و بے مقصدیت" سے مل گئی ہیں۔ "لوہے کا چمٹا" آلاتِ حرب و ضرب، ایٹم بم، ٹینک، توپ، مشین گن، راکٹ اور میزائل ہے اور "چمٹے کا بجنا" جنگ، غارت گری اور استحصال کا خونیں ڈراما۔ اب تشریح یوں ہو گئی کہ سیہ رو قلندر جو بے رحم، جنگی آمر ہے بساطِ زمین پر اپنے فن کی ترنگ میں آلات حرب و ضرب کے ساتھ شیوجی کی طرح

"تانڈو بزت" میں مصروف ہے۔ جنگی، آمر اور سائنس نیز ٹکنالوجی کی اس سے زیادہ حقیقت پسندانہ تصویر جزئیات اور تاثرات کے ساتھ اور کیا ہو سکتی ہے۔ شاعر نے ایک علامت اور اس کے ساتھ ایک تلازمی استعارے میں بہت کچھ بیان کر دیا ہے۔ اب نظم آگے بڑھتی ہے اور اس کا ہر استعارہ بنیادی علامت کے مفہوم اور اس کے تلازموں کے پُراسرار رشتوں کی گرہیں کھولتا ہے۔ نظم سنئے:

کبھی کوئی تانگے کا گھوڑا دھکتے ہوئے تیز چابک سے ڈر کر
کسی گرم چکنی سڑک پر ذرا لڑکھڑاتے
تو اک نقرئی قہقہہ چیخ میں ڈوب جائے
کبھی چہچہاتے ہوئے ننھے بچوں کی ٹولی
پرانی سی اک بس کے پنجرے سے نکلے
گلی کے کھلے منہ میں چپکے سے اترے
ادھڑتی ہوئی اک عمارت کے اندر پہنچ کر معاً ٹوٹ جائے
کبھی کوئی ریلا لڑھکتی ہوئی سائیکلون کا
کسی کالے دھبے سی منزل کو بڑھتا ہی جائے
کبھی تیز رفتار موٹر کے یکدم ٹھہرنے
بریکوں کی اک کرب انگیز سی چیخ کے لاکھوں ٹکڑوں میں بٹنے کی آواز آئے
کبھی چوک کی اک صدیوں پرانی نم آلود کھڑکی کی چوکھٹ پہ ٹھوڑی نکالے
کوئی زرد چہرہ پھٹی سرخ آنکھوں کے زنداں میں
بے قراری سے پھرتی ہوئی پتلیوں کا تماشا دکھائے
تماشا مگر کون دیکھے

اس نظم میں چار منظر ہیں جو استعاروں پر مشتمل ہیں پہلے منظر میں تانگے کا گھوڑا

دھکتے ہوئے تیز چابک سے ڈر کر گرم اور چکنی سڑک پر لڑکھڑا کر گر رہا ہے اور اس کے ساتھ ایک نقرئی قہقہہ چیخ میں ڈوب رہا ہے۔ "سیہ رو قلندر" کے بہیمانہ رقص میں ایک مجبور اور مقہور انسان کی ڈرامائی تصویر ذہن کی سطح پر کتنی نئی جہتوں کی نمائش کر رہی ہے۔ دوسرے منظر میں چہچہاتے ہوئے معصوم بچوں کی ٹولیاں پرانی بس کے پنجرے سے نکل کر گلی کے کھلے منہ میں یوں اتر رہی ہیں جیسے توپ کے دہانے میں بارود۔ اور پھر معصوم بچوں کی یہ ٹولیاں ادھڑتی ہوئی عمارت کے اندر پہونچ کر ٹوٹ رہی ہیں۔ یہاں بھی روسیہ قلندر انسان کی نوخیز آرزوؤں اور امنگوں کا استحصال کر رہا ہے۔ مظلوم انسان جنگ کی تباہ کاریوں کا شکار ہو رہے ہیں۔ تیسرے منظر میں لڑھکتی ہوئی سائیکلوں کا ریلا کالے کالے دھبے کی طرح موہوم اور نامراد منزل کی طرف بڑھ رہا ہے اور ایک تیز رفتار موٹر اس ہجوم میں کسی کو کچل رہی ہے، جس سے کرب انگیز چیخیں لاکھوں ٹکڑوں میں تقسیم ہو گئی ہیں۔ یہاں بھی سائنس اور ٹکنالوجی کے منفی اور مضر اثرات تیز رفتار موٹر کا استعارہ بن کر مظلوم اور مجبور انسانوں کو پسپا کر رہے ہیں، جس میں بریکوں کی آوازوں اور گھڑگھڑاہٹ میں کچلے ہوئے انسان کی چیخ بھی غائب ہو گئی ہے۔ چوتھے منظر میں ایک زرد چہرہ پھٹی پھٹی سرخ آنکھوں کے زنداں میں چوک کی صدیوں پرانی نم آلود کھڑکی کی چوکھٹ پر ٹھوڑی ٹکائے بے قراری سے پتلیوں کا تماشا دکھا رہا ہے۔ کیا اس امیجری میں ہماری پرانی تہذیب اور اس کی قدریں دم نہیں توڑ رہی ہیں؟ سیہ رو قلندر اور اس کی نئی مشینی تہذیب اور سائنس اور ٹکنالوجی کے منفی پہلو نے پرانی تہذیب کو پھٹی پھٹی آنکھوں میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہ نظم استعارہ در استعارہ ہے اور ہر استعارہ بنیادی علامت کا تلازمہ بن کر اس کی توسیع کر رہا ہے۔ نظم کی ڈرامائی خصوصیت بحر کے آہنگ اور متحرک امیجری نے نظم کے تاثرات اور

تلازموں کے افق کو وسیع کر دیا ہے۔ "سیہ رو قلندر" کے "تانڈو نرت" کا نتیجہ یہ ہے۔

کبھی تم جو دیکھو تو ان پتلیوں کے سمندر میں
اس ٹوٹے پھوٹے ہوئے آئینے میں
تمہیں اپنی بکھری ہوئی ریزہ ریزہ ہوئی ذات کا
اک ہیولا ابھر کر بلائے
اجڑے ہوئے شہر کا ایک منظر دکھائے

اور یہی ریزہ ریزہ ہوتا ہوا اجڑتا ہوا شہر ہماری سب کی دُنیا ہے، جسے سیہ رو قلندر سے ہر وقت خطرہ ہے۔ نظم کا مجموعی تاثر دو سطحوں پر کارفرما ہے۔ خارجی سطح پر فرد کے وجود کے پارہ پارہ ہوتے، انسان اور انسان کے درمیان رشتوں کے ٹوٹنے نیز انسان اور سماج کے باہمی تعلق کی پیچیدگی معاشی استحصال کے پس منظر میں۔ داخلی سطح پر انسان کی آرزوؤں کی شکست، اقدار کے زوال، تہذیب کی بے سر و سامانی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کے ادراک کے تناظر میں۔ "سیہ رو قلندر" اور اس کے تلازموں نے ان تمام تاثرات کو ایک لڑی میں موتیوں کی طرح پرو دیا ہے۔

منیر نیازی کی مختصر نظم "سائے" دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا ٹکڑا یہ ہے۔

کسی سائے کا نقش گہرا نہیں
ہر اک سایہ ایک آنکھ ہے
جس میں عشرت کدوں، ناساز خواہشوں، ان کہی داستانوں کا میلہ لگا ہے
مگر آنکھ کا سحر پلکوں کی چلمن کی ہلکی سی جنبش ہے اور کچھ نہیں ہے
کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں
ہے

اس نظم میں "سائے" کا استعارہ انسان کی داخلی زندگی اور اس کی پراسراریت کی علامت ہے۔ جگر مرادآبادی نے کہا تھا:

جہلِ خرد نے دن یہ دکھائے
گھٹ گئے انساں بڑھ گئے سائے

مگر منیر نیازی کی نظم میں معاملہ اس کے برعکس ہے۔ یہاں "سایہ" "آنکھ" بھی ہے۔ یہ استعارہ در استعارہ ہوا۔ اب "سائے" اور "آنکھ" کے تلازموں پر غور کیجیے جو استعاروں کے جھروکوں سے جھانک رہے ہیں۔ "سایہ" پرچھائیں ہے، یہ اس کے لغوی معنی ہوئے۔ سایہ ٹھنڈا اور تاریک ہوتا ہے۔ یہ اس کی صفات ہیں۔ اب "عشرت کدوں"، "ان کہی داستانوں" اور "نارسا خواہشوں" کے استعاروں کا تجزیہ کیجیے جو "سائے" علامت کی توسیع کرتے ہیں۔ آنکھ روشنی، بصارت اور حسن کی علامت ہے۔ یہ متحرک اور اسی نسبت سے جاندار ہے۔ اِس پس منظر میں آنکھ کا سحر جو شاعر کے الفاظ میں "پلکوں کی ہلکی سی جنبش ہے" آنکھ کے تلازموں کی اگلی منزل ہے۔ ایک طرف "سائے"، میں "عدم وجودیت" کا اشارہ پنہاں ہے۔ دوسری طرف آنکھ زندگی اور شعور کی مظہر ہے۔ ان استعاروں میں شاعر نے داخلی زندگی کے تضاد اور تصادم اور اس کے تاثرات کو فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ علامت ایک ایسے شخص کی داستان سناتی ہے، جس کے دل میں اَن کہی داستانوں اور نارسا خواہشوں کا میلہ لگا ہے۔ دراصل یہ سارا ہنگامہ نارسا خواہشوں کا ہے جو قاری کو لاشعور کی تاریک گپھاؤں میں لے جاتی ہیں، جہاں فرائڈ اس کی انگلی پکڑ کر چلتا اور کہتا ہے۔ دیکھو یہ اندھا کنواں، یہ بیکراں ظلمات، "لاشعور" ہے یہاں نارسا خواہشوں میں ناآسودہ جنسی

خواہشیں بھی شامل ہو گئی ہیں۔ یہ سب بہت خود غرض، وحشی اور ان گھڑ ہیں۔ یہ صرف اپنی تسکین اور کام جوئی کے لیے کف در دہاں ہیں۔ قاری گھبرا کر پوچھتا ہے ؟۔ اُف یہ تو قیامت کا سا ہنگامہ ہے۔ فرائڈ پھر ایک طرف اشارہ کر کے کہتا ہے تم دیکھ رہے ہو نا۔ یہ موہوم اور بے نام سا مرکز، جہاں رنگ برنگی طوفانی خواہشوں کا زبردست ہجوم ہے، "اِڈ" ہے۔ انسان کی جنسی خواہشوں کا بنیادی مرکز۔ "اِڈ" کا یہ نقطۂ نظر اگر شعور پر بے دریغ پھیل جائے تو ذہن خلا بن جائے۔ یہ تو تحت الشعور کو داد دیجیے ورنہ پاگل اور فنکار میں فرق نہیں۔ شاعر نے نارسا خواہشوں کی ان کہی داستانوں کے استعارے میں کتنے ہنگامے سلا دیئے ہیں۔ "آنکھ کے سحر" کی معنویت بھی دعوتِ فکر دیتی ہے۔ یہ باشعور اور حساس انسان کے فکر و عمل کا استعارہ ہے۔ مگر یہ سب پلکوں کی ہلکی سی جنبش یعنی لاشعور کا خفیف سا شعوری اظہار ہے، جو ناتمام ہے، اور ناپائیدار بھی۔ نظم کا آخری حصہ دیکھئے اور تلازموں کی طلسمی فضا کا اندازہ کیجیے۔

ہر اک سایہ
چلتی ہوا کا پُر اسرار جھونکا ہے
جو دور کی بات سے
دل کو بے چین کر کے چلا جائے گا
ہر کوئی جانتا ہے، ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں
کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں ہے
کسی سائے کا نقش گہرا نہیں ہے

آرزوئیں کرنا خواب دیکھنا انسان کا مقدر ہے۔ ان کا ٹوٹنا اور بکھرنا یہ بھی مقدر ہے۔ شاعر نے "سایہ" کو چلتی ہوا کا پُر اسرار جھونکا اور دور کی بات قرار

دیا ہے۔ یہ محض آرائشی استعارہ نہیں زندگی کے بوجھ تلے دبے ہوئے انسان کی زندگی کے پُراسرار امر کائنات کا استعارہ ہے۔ پوری نظم انسان کی داخلی زندگی کی مربوط علامت بن گئی ہے۔

اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ نشان اور علامت میں فرق ہے۔ ایک نشان کو دوسرے نشان سے بدلا جا سکتا ہے۔ مگر ایک شعری علامت کو دوسری علامت سے بدلا نہیں جا سکتا۔ ہر شعری علامت نظم میں قطب ستارے کی طرح قائم بالذات یعنی متعین ہوتی ہے تعین سے یہ مراد نہیں کہ علامت کوئی ڈھلا ڈھلایا لفظ یا علم بدیع و بیان کی کوئی مقررہ صورت ہوتی ہے۔ بلکہ علامت اپنے تلازموں کے مفہوم سے متعین ہوتی ہے۔ مجازی زبان کی ہر ایک شکل بن سکتی ہے۔ ان لفظی صورتوں کو جو چیز علامت بناتی ہے وہ طرزِ پیش کش اور علامتی مقصد ہے۔ نشان دلالتِ وضعی کے تحت متعین مفہوم کی ترسیل کرتا ہے جبکہ شعری علامت تخیلی، جذباتی یا وجدانی مفہوم کو ادا کرتی اور اس کے مخصوص تلازموں کو بیدار کرتی ہے

علامت کی اصطلاح دوسرے علوم و فنون میں بھی مستعمل ہے۔ مگر ہر جگہ اس کا مفہوم جدا جدا ہے۔ پھر بھی تمام علوم و فنون میں علامت کے مفہوم کا یہ عنصر قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے کہ علامت ایک ایسی چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی، اظہار یا اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ چارلس ڈے نے گوئٹے کے نظریۂ علامت پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سچی علامت میں مخصوص چیز خواب اور سایے کی طرح عمومی چیز کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ بعض ماورائی یا وجدانی کیفیتوں کے بے ساختہ اور توانا انکشاف کی صورت میں عکاسی کرتی ہے۔ اس لیے شعری علامت کو ایسی طرزِ پیش کش کہا جا سکتا ہے جس میں ایک متعین پیکر

استعارہ یا کوئی دوسری لفظی صورت تلازمات کو بیدار کر کے یا ان کی مدد سے تخئیلی جذباتی یا ماورائی اشیا و احوال کی نمائندگی کرتی ہے۔ نتیجتاً علامت میں وہ کل ذہنی مواد شامل ہے، جس کی طرف علامت اشارہ کرتی ہے اور جسے ہم تصور، خیال، فکر، جذبے، احساس، ذہنی پیکر اور لاشعوری مواد وغیرہ کا نام دیتے ہیں۔

ابتدا میں ہر شاعر محض استعاروں کی تخلیق کرتا ہے مگر جب کوئی استعارہ یا پیکر شاعر کے مخصوص تجربوں کی لگاتار نقش گری کرنے لگتا ہے تو اس کے تلازموں کے رشتوں کا تعین ہو جاتا ہے۔ یا بنیادی علامت اپنے چاروں طرف استعاروں کا ہالہ بنا لیتی ہے اور اپنے تلازموں کی آغوش میں جگمگاتی ہے۔ ڈبلیو۔ بی ایٹس کا خیال ہے کہ ہر شاعر کے یہاں دونوں طرح کے استعاروں کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ خالص استعاروں کی بھی اور ان کی بھی، جو علامت کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ جوں جوں شاعر کے فکری، وجدانی یا ماورائی اختصاص کا دائرہ روشن ہوتا جاتا ہے۔ وہ استعاروں یا پیکروں کو زیادہ بہتر علامتی مقصد کے تحت برتنے لگتا ہے۔ شاعری کی جمالیات میں علامت کی جو اہمیت ہے اس کا اندازہ اس کے عمل سے کیا جاسکتا ہے۔ علامت معنویت کی ایسی نئی سطح سامنے لاتی ہے جس کو عام الفاظ گرفت میں لانے سے قاصر ہوتے ہیں۔ یہ موضوع کو قابل قبول بناتی اس کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے اور ذہن میں سوئے ہوئے جذبوں اور تجربوں کو جگاتی ہے اور آخر میں شعر کی آرائش بھی کرتی ہے۔ بقول شخصے علامت کی گاگر میں معنویت کا ساگر ہوتا ہے۔

قدیم اردو نظم بشمول ترقی پسند نظم کا اسلوب "بیانیہ" تھا جبکہ اردو نظم کا "رمزیہ"۔ جدید اردو نظم کو اسلوب کی سطح پر جو خصوصیت قدیم نظم سے ممتاز کرتی ہے، وہ اس کا یہی "رمزیہ اظہار" ہے، جو بنیادی طور پر استعاروں، پیکروں اور علامتوں پر مشتمل ہے۔

۵

جدید اردو غزل
پابندی سے آزادی تک

اردو میں شعری آہنگ کی مخصوص اور متعین صورت کا نام بحر ہے۔ اردو کی بنیاد رکن پر ہے۔ "رکن" کے معنی ستون ہیں۔ جس طرح مکان کی بنیاد ستون پر ہوتی ہے۔ اسی طرح بحر کی بنیاد رکن پر ہوتی ہے۔ ہر ایک رکن کا ایک مخصوص وزن ہے۔ عروضی اصطلاح میں دو کلموں کے "حرکت وسکون" کے مساوی ہونے کو وزن کہا جاتا ہے۔ ارکان کی تعداد دس ہے۔ انھیں کے الٹ پھیر اور "زحافات" کے عمل سے نئے ارکان بنتے ہیں اور ارکان کی مختلف تعداد اور ترتیب سے نئے اوزان وجود میں آتے ہیں۔ زحافات کا عمل چار صورتوں میں ہوتا ہے۔ (الف) کسی حرف کو بڑھا کر، (ب) کسی حرف کو ساقط کر کے، (ج) کسی حرف کو متحرک کر کے، (د) کسی حرف کو ساکن کر کے۔ زحافات کے عمل سے بحروں کے دائرے میں لچک اور وسعت پیدا ہوتی ہے۔ عروض کے روایتی سانچے میں بعض استثنا بھی ہیں۔ مثلاً ایک بحر کے دو اوزان کا اجتماع جائز ہے۔ یعنی ایک ہی شعر میں ایک بحر کے سالم اور محذوف ارکان کو لایا جا سکتا ہے۔ لیکن ہر بحر میں ارکان کی تعداد مساوی ہوتی ہے۔ بحر اور اس کے اوزان

کا یہ بنیادی اور مسلمہ اصول ہے۔

اس مسئلہ پر ایک اور رُخ سے غور کرلینا چاہئے۔ اور وہ ہے آہنگ کا تاریخی مطالعہ۔ اردو شاعروں نے عربی و فارسی سے اوزان و بحور کا نظام حاصل کیا، مگر اردو میں وہ ساری بحریں مقبول نہ ہوسکیں جو عربی و فارسی میں رواج پذیر رہی ہیں۔ ہمارے شاعروں نے جن بحروں کو اپنی زبان کی ساخت اور قومی موسیقی کے مزاج سے قریب پایا، انھیں قبول کرلیا۔ اور جنھیں اس کے مطابق نہیں پایا، انھیں نہیں برتا یا بالکل نظرانداز کردیا اس لیے اردو شاعروں کے یہاں بعض بحریں بالکل نہیں ملتیں یا تکلفاً ملتی ہیں۔ اردو شاعروں نے اپنی زبان کی ساخت اور قومی موسیقی کے مزاج کا یہاں تک احترام کیا کہ دوسری زبانوں سے آنے والی ہیئتوں اور اُن کے آہنگوں کو بھی اپنے مخصوص سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ اردو میں ۱۸۵۷ء کے بعد، معرا نظم سانیٹ، آزاد نظم اور ہائیکو وغیرہ کئی ہیئتیں آئیں۔ ان کی ساخت اور آہنگ کے اپنے مخصوص اصول ہیں اردو شاعروں نے انھیں جوں کا توں قبول نہیں کیا۔ بلکہ اپنے مزاجِ زبان و آہنگ کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ مثلاً انگریزی میں بلینک ورس کے لیے آئمبک پنٹا میٹر مخصوص بحر ہے۔ مگر اردو میں معرا نظم کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ انگریزی میں سانیٹوں کی تینوں قسموں (شیکسپیری، پٹرارکی اور اسپنسری) کے لیے بھی "آئمبک پنٹا میٹر" مخصوص بحر ہے۔ مگر اردو میں ان کے لیے بھی کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ ہائیکو جاپانی شاعری کی ایسی صنف ہے، جس میں تین مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے مصرع میں، آہنگ کے نقطہ نظر سے پانچ، دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ ارکان ہوتے ہیں۔ اردو ہائیکو میں آہنگ و بحر کی یہ ترتیب باقی نہیں ہے۔ اس مختصر پس منظر کا حاصل یہ ہے

کہ اردو میں اوزان وبحور کا سنگ بنیاد رکن ہے۔ روایتی بحروں میں ہر مصرع میں ارکان کی تعداد برابر ہوتی ہے۔ دوسری زبانوں سے اردو میں آنے والے آہنگ اِسی بنیادی اصول کے تابع ہیں۔

اردو شاعری کے آہنگ کے پس منظر میں نئی اردو غزل میں عروضی تجربوں کا جائزہ لینے سے دو رجحان واضح طور پر ملتے ہیں۔ پہلا توسیعِ روایت کا رجحان جس پر اردو زبان کی ساخت، روایتی عروض، اور قومی موسیقی کا اثر ہے۔ اس کے دائرے میں ایسے تمام عروضی تجربے شامل ہیں جو آہنگ کے سلسلے میں "رکن" کے اصول کو معیار بناتے ہیں اور ارکان کی تعداد اور ترتیب سے ابھرتے ہیں جس میں خاص طور پر غیر روایتی بحریں اور ہندی چھند شامل ہیں۔ دوسرا روایت شکنی کا رجحان، جس میں "رکن" کے آہنگ سے بغاوت کی گئی ہے۔ نثری غزل کا تجربہ ایسا ہی تجربہ ہے۔ توسیعِ روایت کے رجحان کو دو حصوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے (الف) غیر روایتی بحریں یعنی آزاد غزل کا تجربہ (ب) چھند مثلاً سرسی، سار، ہر گیتکا دوہا وغیرہ۔

آزاد غزل کا خیال، آزاد نظم سے ماخوذ ہے۔ انگریزی میں، فری ورس نے کلاسیکی اصولوں یا باقاعدہ عروض کے مسلمات کو یکسر خیرباد کہا تھا اور ایک نئے آہنگ کی تخلیق کی تھی جس کی بنیاد "لسانی آہنگ"، پر تھی۔ انگریزی عروض کی تاکیدی بحر (ACCENTED METER) لہجے کی تاکیدوں، اجزائی بحر (SYLLABIE METER) میں ارکان کی تعداد، اور تاکیدی اجزائی بحر (ACCENTED SYLLABIC METER) میں ارکان اور لہجے کی تاکیدوں کی گنتی ہوتی ہے۔ "فری ورس" نے نہ صرف یہ کہ عروضی مسلمات کو چھوڑا بلکہ جذبے یا خیال کے بہاؤ اور دباؤ کے تحت

مصرعوں کے چھوٹا بڑا ہونے کے اصول کو اپنایا. عروضی شاعری کا آہنگ متعین ہوتا ہے. اس کا انحصار لہجے کی تاکیدوں، الفاظ کے وقفوں اور ارکان کی تعداد پر تھا. جبکہ نثری نظم کے آہنگ کا انحصار بول چال کی زبان کے فطری اتار چڑھاؤ اور جملے کی نثری ترتیب پر ہے. اردو میں آزاد نظم نے بحر کے روایتی اصول یعنی "مساوی الارکان"، تصورِ وزن سے انحراف کیا. مگر "رکن" کے آہنگ کو خیرباد نہیں کہا بلکہ محض ارکان کی تعداد کے تغیر و تبدل پر اکتفا کیا. اردو کی تمام آزاد نظمیں "رکن" پر تقطیع کی جا سکتی ہیں. آزاد غزل نے اردو کی آزاد نظم کے اصول کو اپنایا. مثلاً:

جن کے دل میں رخشندہ ہیں الہامی آیات
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع
وقت کے بھاری شانوں پر دہ رکھ کر دیکھیں اپنا ہات
فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

صبح کا تڑکا ہوتے ہوتے اڑ جاتے تھے لفظوں کے سب رنگ
فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع
جاگ کے تجھ کو خط لکھتے تھے آدھی آدھی رات
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

پھول ہو زہر میں ڈوبا ہوا پتھر نہ سہی
فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعلن
دوستو میرا ابھی کچھ حق تو ہے، چھپ کر سہی، کھل کر نہ سہی
فاعلاتن، فعِلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعلن

یوں بھی جی لیتے ہیں، جینے والے
فاعلاتن فعِلاتن فعلن
کوئی تصویر سہی، آپ کا پیکر نہ سہی
فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعلن۔

——— (مظہر امام)

گرچہ آشوبِ زمانہ کے اثر سے بجھ گئی دل کی امنگ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
یہ نہ سوچو حوصلوں کا دامنِ رنگیں ہے تنگ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

جم گئی احساس کی مٹی پہ ایسی کائیاں
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
جن سے دَل دَل میں دھنسی جاتی ہے جینے کی امنگ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

——— (کرامت علی کرامت)

خانوں میں تنہائی کے بٹنے کا مجھ کو غم نہیں ہے، اس لیے
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
میں مرا تنہا نہ تھا
فاعلاتن فاعلن

——— (یوسف جمال)

تجربوں کی ان گنت شکنیں ہیں ماتھے پر اُگی
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
کتنے سربستہ فسانوں کی حقیقت کھولتی ہے یہ سڑک
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

______ (مسعود شمس)

اجنبی بن کے یہاں آیا تھا
فاعلاتن فعلاتن فعلن
ایسی بستی میں تعجب ہے مرا گھر نکلا
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

______ (بدیع الزماں خاور)

کرب کی لہریں تموج زہر کا بن کر رگ و پے میں سرایت کر گئیں
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
درد کا ساغر چھلکتا جائے ہے
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

______ (زرینہ ثانی)

آزاد غزلوں کے جو اشعار پیش کیے گیے ہیں، اُن کی تقطیع سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ آزاد غزل کے تجربہ کا خیال آزاد نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے۔ آزاد نظم کی طرح، آزاد غزل کے دونوں مصرعوں کے ارکان کی تعداد مختلف ہے۔ جس کی تین واضح صورتیں ہیں (۱) شعر میں تعداد ارکان برابر ہے۔ یہ غزل کے روایتی تصور آہنگ کے مطابق ہے (۲) پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد زیادہ ہے اور دوسرے مصرع کے ارکان کی تعداد کم ہے۔ (۳) پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد کم اور دوسرے

مصرع کی زیادہ ہے۔ آزاد غزل میں بحر کے بنیادی اصول (مساوی الارکان) سے انحراف کا وہی جواز ہے جو آزاد نظم کے لیے ہے۔ یعنی کسی خیال یا جذبے کو بحر اور ارکانِ بحر کی تعداد کا پابند نہ بنایا جائے بلکہ بحر اور وزن کو خیال اور جذبے کے دباؤ اور بہاؤ کا پابند رکھا جائے۔ ایک خیال کو اس طرح دو مصرعوں پر پھیلایا جائے، جس سے اُس کا فطری بہاؤ قائم رہے اور زبان کے نحوی تقاضے بھی پورے ہو جائیں۔ آزاد نظم کی طرح، آزاد غزل میں بھی خیال کے غیر ضروری اجزا اور غیر ضروری الفاظ اُس کے تاثر اور تنظیم کو مجروح کرتے ہیں۔ ہاں ایسے ذیلی اور ضمنی اجزائے خیال اور الفاظ (قوسین کے اندر) شامل کیا جا سکتا ہے جو بنیادی تجربے کی ترسیل اور تاثر میں اضافہ کرتے ہوں۔ ابھی آزاد غزل، تجربے کے ابتدائی دور سے گزر رہی ہے چونکہ غزل کا ہر شعر اپنی مخصوص ہیئتی جمالیات کا پابند ہے۔ اس لیے سرِ دست نہیں کہا جا سکتا کہ یہ تجربہ کس حد تک کامیاب ہو گا۔؟

ہمارے بیشتر شعرا اور بعض نقاد یہ خیال کرتے ہیں کہ اردو میں محض "دوہا چھند" برتا گیا ہے۔ اردو کے ہندی چھندوں پر، کہیں دوہا، کہیں "دوہدے" اور کہیں "کبیر رنگ" لکھ دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالوحید قریشی نے تذکرہ شعرائے اردو میں جمیل الدین عالی کے سرسی چھند کے مطلعوں پر "دوہا" لکھا ہے۔ ہندی میں دو قسم کے چھند ہوتے ہیں، ایک ماترائی اور دوسرے ورنگ، یا اجزائی۔ ماترائی چھندوں کا انحصار ماتراؤں اور اجزائی چھندوں کا انحصار اجزا یعنی حروف یا اکشروں) پر ہے۔ ماترائیں تین قسم کی ہوتی ہیں، لگھو یعنی خفیف، گرو یعنی طویل، پلت یعنی طویل ترین ماترا۔

ڈبلمت ماترا کا تعلق موسیقی سے ہے شاعری سے نہیں) لگھ ماترا کی عروضی قیمت ایک اور گرو کی دو کے برابر ہے ہندی کے اجزائی چھندوں میں اکشروں کو گنا جاتا ہے۔ اس میں مختلف لمبائیوں کے آٹھ وزن یعنی ارکان ہوتے ہیں۔ اردو میں ورنک چھندوں کو نہیں برتا گیا (اس لیے اس پر بحث فضول ہوگی) ماترائی چھندوں میں ماتراؤں کی تعداد مقرر ہوتی ہے۔ جس چھند کے لیے جتنی ماترائیں مقرر کی گئی ہیں، اس میں کمی و بیشی نہیں کی جا سکتی۔ اس کے علاوہ دو اصول اور بھی ملحوظ رکھے جاتے ہیں۔ ایک یہ کہ مصرع میں "بشرام" یعنی وقفہ کا مقام متعین ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مصرع میں ماتراؤں کی تعداد کے علاوہ ان کی نوعیت بھی متعین ہوتی ہے۔ یعنی یہ طے ہوتا ہے کہ مصرع کے کس مقام پر طویل ماترا ہوگی، اور کس مقام پر خفیف۔ ان تینوں اصولوں سے ماتراؤں کی ان گنت قسمیں وجود میں آتی ہیں۔ اردو شاعری میں ورنک چھندوں کا چلن نہیں۔ البتہ ماترائی چھندوں کو برتا گیا ہے۔ ذیل میں ماترائی چھندوں کے اصول اور مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

سرسی چھند : سرسی چھند میں ماتراؤں کی کل تعداد ۲۷ ہوتی ہے۔ چھند مطلع جیسے دو مصرعوں کا ہوتا ہے۔ ہر مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں کے درمیان بشرام یا وقفہ ہوتا ہے۔ اس کا عروضی وزن اس طرح بنایا جا سکتا ہے۔

فعل فعولن فعلُ فعولن فعلُ فعولن فاع

یا

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

اب سرسی چھند میں جدید شاعروں کی غزلوں کے اشعار ملاحظہ کیجئے۔

سب راہیں تیری جانب جائیں، میں جاؤں کس اور = چاندنی رات ترا ہی مکھ ہے، ترا ہی روپ ہے بھور
کس بادل کا دامن تھام کے تیرے دیس سے جاؤں = تیرا قد آکاش سے اونچا، تیری لانبی پور

(وزیر آغا)

طنز کے زہر آمیز نکیلے، کانٹوں کی کیا بات
پھولوں سے بھی ہو جاتے ہیں زخمی احساسات
جھک جاتی ہے جب خاموشی سے وہ معصوم نگاہ
پڑھ لیتے ہیں آپ کے چہرے سے ہم دل کی بات

(زیدی جعفر رضا)

آنگن آنگن دھوپ کٹیلی، اندر اندر چھاؤں
دروازے سے لوٹ گئی شرمندہ ہو کر چھاؤں
مایوسی کے اس جنگل میں جائیں تو کس اور
بھاگی دھوپ چھڑا کر دامن، لوٹ گئی گھر چھاؤں

(مظفر حنفی)

ہنگاموں کے قحط سے کھڑکی، دروازے مبہوت
آنگن آنگن ناچ رہے ہیں، سناٹوں کے بھوت
بوجھل آنکھیں، پتھریلے لب، اجڑے ہوئے رخسار
سب کے کاندھوں پر رکھے ہیں چہروں کے تابوت

(سلطان اختر)

زنگ آلود زباں تک پہنچی، ہونٹوں کی مقراض
خاموشی کی جھیل میں ڈوبی، پس ماندہ آواز
کانٹوں پر الجھاتے رہیے، شبدوں کی زنجیر
آتے آتے آجائے گا، لکھنے کا انداز

(سلطان اختر)

دل کی بستی سونی سونی، نگر نگر آباد
اجڑے گھر آباد ہوں یارب اجڑے گھر آباد
میرے شام وسحر کی رونق زلف و رخ کے ساتھ
سایۂ زلف و جلوۂ رخ سے، شام و سحر آباد

(حفیظ ہوشیاری)

گاڑی کی کھڑکی سے دیکھا، شب کو اس کا شہر
چاروں اور تھا کالا جنگل، بیچ میں اجلا شہر
یاد نہ آیا کیوں گاؤں میں، ہم کو بھی لاہور
لوگ سمندر پار نہ جائیں، اس سے اچھا شہر

(زاہد فارابی)

کہہ ڈالے نظموں غزلوں میں افسانے کیا کیا
دل میں پھر بھی دھڑکتا رہتا ہے جانے کیا کیا
داغ کو چاند، آنسو کو موتی، زخم کو پھول کہیں
ہم کو بھی انداز سکھاتے دنیا نے کیا کیا

(احمد معصوم)

سانجھ سویرے پنچھی گائیں، لے کر تیرا نام
ڈالی ڈالی پر ہے تیری، یادوں کا بسرام
بچھڑا ساتھی ڈھونڈ رہی ہے کونجوں کی اک ڈار
بھیگے بھیگے نین اٹھائے، دیکھ رہی ہے شام

(عرفانہ عزیز)

رنگ برنگے پھولوں جیسی، میری چنچل آس
میری آس کا روپ منوہر، پریتم کو ہے راس
چپکے چپکے کیا کہتے ہیں، تجھ سے دھان کے کھیت
بول رہی نرمل ندیا، کیوں ہے چاند اداس

(عرفانہ عزیز)

نیل گگن پر سرخ پرندوں کی ڈاروں کے سنگ
بدلی بن کر اڑ جاتی ہے، میری شوخ امنگ
کومل کلیوں جیسا میرا، پاک پوتر شریر
پون کے چھونے سے اڑ جاتا ہے چہرے کا رنگ

(عرفانہ عزیز)

سرسی چھند کی بعض غزلوں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں، جن میں "وقفہ" صحیح مقام پر نہیں ہے۔ وقفہ کے مقام پر لفظ کا آدھا ٹکڑا مصرعے کے ایک حصے میں اور آدھا دوسرے حصے میں شامل ہو گیا ہے۔ ہندی میں اس عیب کا نام "یتی بھنگ دوش" ہے۔ اردو میں بھی ایسی بحریں ہیں جو دو حصوں میں منقسم ہو جاتی ہیں۔ مگر اردو کے قدیم اساتذۂ سخن نے اس عیب کا کوئی نام تجویز نہیں کیا۔ لیکن حسرت موہانی، جوش ملسیانی اور ابر احسنی نے اس عیب کا نام "شکستِ ناروا" رکھا ہے۔ مثلاً

کوئی نہیں جو دشمن کے خنجر پر خنجر رکھ دے
سب پستے بادام دکھائیں، چہ خانم چہ خان
بلبل زرد چھچھوندر کے گندے تلوے سہلائے
مینا گھر گھر برتن دھوئے کوٹے چاول دھان

(بشیر بدر)

ان اشعار کے دونوں اولین مصرعوں میں خَن اور گَن پر ۱۶ ماترائیں پوری ہوتی ہیں۔ اس کے بعد وقفہ ہے۔ مگر اس مقام پر "خنجر" اور "گندے" الفاظ، جو وقفے کے مقام پر ٹوٹ کر آدھے آدھے اِدھر اور آدھے اُدھر جا پڑتے ہیں۔ یہ سرسی چھند کے بنیادی اصول کی خلاف ورزی ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا اس کو تجربہ کہا جائے یا عیب۔؟

سرسی چھند میں انحراف کی بعض دوسری صورتیں بھی ہیں۔ مثلاً

ہر چہرے کے رنگ کئی ہر، رنگ کے سو اسرار — کوئی نہ جانے کیا عالم ہے، رنگوں کے اُس پار

لفظ علامت، رقص لکیریں، راگ رنگ تیشہ — رستے رستے بھٹک رہا ہے، صدیوں سے اظہار

(بشر نواز)

مطلع میں اصولاً ہر کے بعد وقفہ آنا چاہیئے۔ کیونکہ "ہر چہرے کے رنگ کئی ہر" پر ۱۶ ماترائیں مکمل ہوتی ہیں۔ لیکن یہاں وقفہ دینے سے دوسرا ٹکڑا "رنگ کے سو اسرار" رہ جاتا ہے، جس سے ایک ہلکا سا معنوی جھول پیدا ہوتا ہے۔ اس میں "یتی بھنگ دوش" تو نہیں، مگر "ہر رنگ" ٹکڑے ہونے سے مفہوم پر ضرب ضرور لگتی ہے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع: "لفظ علامت، رقص لکیریں، راگ رنگ تیشہ" غیر موزوں مصرع ہے۔ اس مصرع کا پہلا ٹکڑا یعنی "لفظ، علامت، رقص لکیریں" سرسی کے اصول کے مطابق ہے۔ مگر آخری ٹکڑا "راگ رنگ تیشہ" اس اصول کے مطابق نہیں۔

سار اور ہر گیتکا چھند: سار اور ہر گیتکا چھند میں ماتراؤں کی کل تعداد ۲۸ ہوتی ہے۔ ہر مصرع کے پہلے حصّہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۲ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ بالتزام ہوتا ہے۔ ہر گیتکا میں مزید پابندی یہ ہے کہ اس کے آخر میں بالترتیب لگھو اور گرو ماترائیں ہوتی ہیں۔ اردو میں ان دونوں

کے مابین خطِ امتیاز کھینچنا مشکل ہے" سار اور ہرگیتکا چھند کا اردو وزن یہ ہے:

فعلُ فعولن فعلُ فعولن فعلُ فعولن فعلن

یا

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

جدید اردو شاعروں نے ان چھندوں میں بھی کامیاب غزلیں کہی ہیں، مثلاً:

عالی جی اب آپ چلے ہو، اپنا بوجھ اٹھائے
ساتھ بھی دے تو آخر پیارے، کوئی کہاں تک جائے
جس سورج کی آس لگی ہے، شاید وہ بھی آئے
تم یہ کہو، خود تم نے اب تک، کتنے دیپ جلائے

(جمیل الدین عالی)

طعنے سن سن کر میرا من اور سلگتا جائے
باہر کی مسکان میرے اندر کا درد چھپائے
پچھتاوا ہے من کا موتی اور جیون کی جیوتی
جیسے اک البیلا تھم ایشور روپ دکھائے

(کرشن موہن)

روپ بدلتی مایا کے سو، چہرے آتے جلتے
کایا لے کر مٹی کی ہم، کیا کھوتے کیا پاتے
دھیرے دھیرے ہستی کی سب، خاک بکھرتی جاتی تھی
کچے برتن آخر کب تک روحوں کو ڈھو پاتے

(صادق)

مٹتی تحریروں کی دنیا کون کسے بتلائے
اپنا کتبہ دیکھ کے سب کے منہ سے نکلے ہائے
صدیوں پرانی فکر کاہوں میں ایک سمندر لیکن
جتنا ڈوبے مجھ میں کوئی اتنا اوپر آئے [1]

(فکری بدایونی)

آپ کی میٹھی میٹھی باتیں سن کر ہم یوں روئے
نیل کمل کی گود میں جیسے، الھڑ بھونرا سوئے
حال کی تصویریں ماضی کی اوٹ میں یوں کھو جائیں
مطرب کا سنگیت خلا کی گود میں، جیسے کھوئے

(زیدی جعفر رضا)

---

[1] اس غزل پر "دوہے میں غزل" لکھا ہے۔ یہ غزل دوہے میں نہیں، سار چھند میں ہے۔ یہ غزل شب خون شمارہ ۸۲ میں شائع ہوئی ہے۔

صبح ہوئی تب موند کے آنکھیں، چاند ستارے کھولے
ساری رات گزاری جگ کر اب دیوانے سو کے

من میں یاد تمھاری جاگی کچھ یوں ہولے ہولے
ویرانے میں جیسے پنچھی چپکے چپکے بولے

(زیدی جعفر رضا)

آتی جاتی لہریں گن کر اپنا جی بہلانا
پام کے پتے سایہ دیں گے، بستی میں مت آنا

کس کو سکوں یہ دیتے کب ہیں، الٹا روگ لگاتے
خوابوں کے مت جال میں آنا، ان سے آنکھ چرانا

(پرکاش فکری)

تنہائی نے پر پھیلائے، رات نے اپنی زلفیں
پلکوں پر ہم تارے لے کر، چاند کا رستہ دیکھیں

یہ دنیا ہے اس دنیا کا، رنگ بدلتا جائے
اس پربت سے پاؤں پھسلے، جس پربت کو چھولیں

(احمد ظفر)

سار چھند میں بھی یتی بھنگ دوش یا شکستِ ناروا کی مثالیں ملتی ہیں۔ مثلاً

روپ کے پاؤں چومنے والے، سن لے میری بانی
پھول کی ڈالی بہت ہی اونچی، تو ہے بہتا پانی

سوندھی سوندھی خوشبو کے بہتے ہیں شیتل جھرنے
گیتوں پر لہراتا ہے جب، میرا آنچل دھانی

(عرفانہ عزیز)

مطلع کے دوسرے مصرع میں "بہت ہی اونچی" ٹکڑے پر آہنگ جھٹکا کھاتا ہے۔ جو سار چھند کے سبک آہنگ کے مزاج کے خلاف ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرع میں بہتے دو ٹکڑوں میں منقسم ہو جاتا ہے۔ جو اصولاً صحیح نہیں ہے۔ یا یہ شعر دیکھیے۔

زخمِ دل کچھ یوں رستا ہے، آہستہ آہستہ
جیسے ایک شمع گھل گھل کر چپکے چپکے رولے

(زیدی جعفر رضا)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں "شمع" فَعَل کے وزن پر نظم ہوا ہے، جو صحیح نہیں ہے۔

دوہا چھند: دوہے میں کل ۲۴ ماترائیں ہوتی ہیں۔ ہر مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے حصے کو "سم" کہتے ہیں۔ جس میں ۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہوتا ہے۔ دوہے کے ہر حصے کو "پادیا چرن" کہتے ہیں۔ دوہے کے پہلے اور دوسرے مصرعے کے پہلے حصہ میں "جگن" نہیں ہونا چاہیے۔ اسی طرح پہلے اور دوسرے مصرعے کے آخری حصے میں "لگھ ماترا" ہونی چاہیے۔ دوہے کے "وشم پاد" کے شروع میں "جگن" نہیں ہونا چاہیے۔ آخر میں سگن، رگن اور نگن میں کوئی "گن" آسکتا ہے۔ اسی طرح "سم پاد" کے آخر میں "جگن" اور "نگن" میں سے کوئی "گن" ہو سکتا ہے۔ دوہے کی ۲۳ قسمیں ہیں، جن کے نام یہ ہیں۔ بھرمر، شربھ، شئین، منڈوک، مرکٹ، کربھ، نر، ہرال، مدکل، پیودھر، بل، بانر، تر کل، پچھپ، متسیہ، شارڈول، اہی ور، ویاگھر، وڈال، شنک، اندر، سرپ۔ دوہے کی ہر قسم میں ایک گرو ٹوٹتا جاتا ہے اور دو "لگھ" بڑھتے جاتے ہیں۔ اس کا وزن یوں بن سکتا ہے۔

فعلن فعلن فاعلن // فعلن فعلن فاع

دوہا چھند میں مکمل غزل پیش کی جاتی ہے۔

ڈھونڈیں گے پھر ہم کہاں، ساگر ساگر پھول
اگلے برس جانے کہاں، جائے گا بکھر پھول

شعر کہے تو یوں لگا، آج کئی دن بعد
بادل چاروں اور ہیں، اندر باہر پھول

پھینکے بھی تو اٹھائے کون، بانٹے بھی تو کسے
دھن شاعر کے پاس کیا، ہوا سمندر پھول

سورج پر تو ابر تھے، کرنیں کیسے آتیں
جسم میں کیوں مرجھا گیا، اندر اندر پھول

تاروں کا پردہ ہٹا، اور کوئی دیوی
سونے کے اک تھال میں، لاتی سج کر پھول

کس کے شراپ سے کل تلک، ہم تھے ایک چٹان
کس کی دعا سے ہو گئے، ٹھوکر کھا کر پھول

پتھر پھینکے تال میں، ہم دونوں نے آج
. . . . لہر لہر پر پھول

(اعجاز عبید)

چونکہ دوہا چھند کا آہنگ اتنا چُست، سڈول اور رواں نہیں جتنا سرسی اور سار چھند کا ہے۔ اس لیے جدید شاعروں نے اس چھند میں نسبتاً کم غزلیں لکھی ہیں۔ ذیل میں چند دوسرے چھند پیش کیے جاتے ہیں۔

ذیل کے چھند میں ۲۶ ماترائیں ہیں۔ مصرع کے پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۰ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ اس کا وزن یہ ہے۔

فعلُ فعولن فعلُ فعولن // فعلُ فعولن فع

یا

فعلن فعلن فعلن فعلن // فعلن فعلن فع

اِس چھند میں غزل کے اشعار ملاحظہ کیجیے۔

رات کھڑی ہے، سر پہ سنہرے دیوں کا تھال لیے
اے مَن تُو بھی عمر بتادے، نقشِ خیال لیے

لمحے یہ بے رنگ پتنگے، کب آتے ہیں ہاتھ
سارا سارا دن پھرتا ہے، سورج جال لیے

آج سمجھ میں آیا اپنی، آنکھوں کا مفہوم
ہر انساں ہے صورت پر دو زخمِ ملال لیے

اُجلی چاندنی رات سی آنکھیں اُجلا دھوپ سا لکھ
ہائے رے وہ ہرنی سی لڑکی، شوقِ وصال لیے

آج تلک اس صورت سے آتا ہے خونِ خلیلؔ
گھر میں اِک دن گھس آئی تھی بکھرے بال لیے

(خلیلؔ رام پوری)

اس غزل کے مصاریعِ اولیٰ میں (مطلع کو استثنا کر کے)، ۲۷ ماترائیں ہیں۔ چونکہ دوسرے مصاریع میں اور مطلع کے دونوں مصرعوں میں ۲۶ ماترائیں ہیں۔ اس لیے اس چھند کو ۲۶ ماترا کا چھند ہی تصور کیا جانا چاہیے۔

اب یہ مسافت کیسے طے ہو، اے دل تو ہی بتا
کتنی عمر اور بڑھتے فاصلے، پھر بھی وہی صحرا

چیت آیا چیتا وَنی نہ بھجی، اپنا وچن نبھا　　　　پت جھڑ آئی پتر لکھے، آجیون بیت چلا

(مجید امجدؔ)

ذیل کے چھند میں کل ۲۹ ماترائیں ہیں۔ مصرع کے پہلے حصے میں ۱۴ اور دوسرے حصے میں ۱۵ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ اس کا عروضی وزن یہ ہو سکتا ہے۔

فعلُ فعولن فعلن فع // فعلن فعلن فعلن فاع

یا

فعلن فعلن فعلن فع // فعلن فعلن فعلن فاع

غزل کے دو شعر:

نگر نگر میلے کو گئے، ہو کے محبت میں سرشار　　　　اے دل اے دیوانے دل کون سنے گا تیری پکار

روح کے اس ویرانے میں، تیری یاد ہی سب کچھ تھی　　　　آج تو وہ بھی یوں گزری، جیسے غریبوں کے تیوہار

(مصطفےٰ زیدی)

ظہیر فتح پوری نے شعوری طور پر جدید اردو غزل میں عروضی تجربے کیے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

"میری اِن غزلوں میں اپنے دیس کی بوباس ہے۔ اِن میں جو آہنگ ہے اُس میں میرے ملک کی ندیا کا لہراؤ ہے۔ اس کے بہاؤ کی موسیقی میں جو رس ہے، وہ دیسی ہے عجمی یا مغربی نہیں۔ ان غزلوں کے بعض اوزان اور آہنگ شاید ابتدا میں نامانوس لگیں۔ مگر یہ اجنبیت عارضی ہوگی۔ یہ ایک تجربہ ہے۔ کہیں کہیں مجھے ناکامی بھی ہوئی ہوگی۔" ؎۲

؎۲ فنون، جدید غزل نمبر جنوری ۱۹۶۹ء ص ۹۴۶

اس نوٹ کے بعد شاعر نے اپنی چند غزلیں درج کی ہیں۔ ان غزلوں کا ماترائی تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

حُسن کہ تھا سیماب صفت، ٹھہرا نہ چمن میں — آن بسا کچھ تیرے تن، کچھ میرے تن میں
رخ پر شوخی جھلکے ہے، شرمیلے پن میں — جیسے سنہری تھال کھلی ہو، سندر بن میں

یہ ۲۴ ماتراؤں کا چھند ہے۔ مگر دوہے سے مختلف ہے۔ اس کے پہلے حصہ میں ۱۴ اور دوسرے میں ۱۰ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ مگر دوسرے شعر کے پہلے مصرع میں ۱۴، ۱۱ ماترائیں ہیں۔ مگر بنیادی طور پر یہ ۲۴ ماتراؤں کا چھند ہی ہے۔ اس کا عروضی وزن کچھ یوں بن سکتا ہے فعلُ فعولن فعلن فع // فعلن فعلن فع یا فعلن فعلن فعلن فع // فعلن فعلن فع۔ اسی طرح حسبِ ذیل غزل بھی ۲۴ ماترا کے چھند میں ہے۔

کھُلا جو نین میں کم کم، ترے سماؤ کا عالم — بہا غزل میں بھی اے غم جنوں رچاؤ کا عالم
ہوا کی تال پہ کیلے کی ڈال جھول رہی ہے — تمام سرو بدن روپ کے بہاؤ کا عالم

مگر یہ عجیب اتفاق ہے کہ مندرجہ بالا دونوں غزلیں ۲۴ ماتراؤں کے چھند میں ہیں۔ دونوں میں وشم اور سم پادوں کی ماتراؤں کی تعداد یکساں ہے اور وقفہ بھی ایک ہی مقام پر ہے۔ لیکن دونوں کے آہنگ میں نمایاں فرق ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ دونوں میں محض ماترا کی گنتی تو ضرور برابر ہے۔ اردو عروض کے ارکان کی طرح ہندی چھند شاستر میں ان کو کسنے کا کوئی دوسرا پیمانہ نہیں ہے۔ یہ ڈھیلا پن عام طور پر تمام ہندی چھندوں میں ملتا ہے۔ ایک غزل کے دو شعر ملاحظہ کیجیے۔

جو بھید بن چھانو گے، جو گیان سُکھ لوٹو گے — پہیلیاں جو بوجھو گے، مگر کہاں بوجھو گے
خیال کی شوبھا کیا، جھلک سکے مایا میں — صبا صبا بھٹکو گے، گھٹا گھٹا روؤ گے

یہ ۲۶ ماتراؤں کا چھند ہے۔ مصرع میں پہلے حصہ میں ۱۳ اور دوسرے میں ۱۳ ماترائیں

ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ مگر بعض اشعار میں یہ ترتیب قائم نہیں رہی یعنی بعض مصرعوں کے دونوں حصّوں میں ۱۲، ۱۲ ماترائیں ہیں۔ بنیادی طور پر یہ ۲۶ ماترا کا چھند ہی ہے۔

غم گہن، من لگن کو ویران کرے ہے ۔۔۔ یادرُت کا جی بہت، ارمان کرے ہے
شب ترے دھیان کو جب مہمان کرے ہے ۔۔۔ دل کے جگ مگ جہان کو سنسان کرے ہے

اس میں ۲۲ ماترائیں ہیں۔ مصرع کے پہلے حصہ میں ۱۲ اور دوسرے میں ۱۰ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔

جمال پاکے تب و تابِ غم، یگانہ ہوا ہے ۔۔۔ مرے لیے یہ زرِ گل چراغِ خانہ ہوا ہے
رمِ خیال حریفِ رمِ زمانہ، ہوا ہے ۔۔۔ طلوعِ صبحِ تمنّا پیمبرانہ، ہوا ہے

اس چھند میں کل ۲۷ ماترائیں ہیں۔ پہلے حصّہ میں ۱۴ اور دوسرے میں ۱۳ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔

نظروں کو حسنِ تخلیق ملے، تب روپ نگر جانا ۔۔۔ جلوۂ گل کیا دیکھو گے، جب پتھر کو بتھر جانا
کیا کہیے روداد ملن کی جسم کو روپ نگر جانا ۔۔۔ ساعت ساعت منزلِ نو تھی لمس کو ایک سفر جانا

اس میں ۳۰ ماترائیں ہیں۔ پہلے حصہ میں ۱۶ اور دوسرے میں ۱۴۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے۔ اس کا وزن فعلُ فعولن فعلُ فعولن // فعلُ فعولن فعلن فع یا فعلن فعلن فعلن فعلن // فعلن فعلن فعلن فع ہے۔

ذیل میں بعض ایسے اشعار پیش کیے جاتے ہیں، جو بنیادی طور پر، عروضی نقطۂ نظر سے توسیعِ روایت کے دائرے میں آتے ہیں۔ ان میں سے بعض ایسے اوزان ہیں جو نامطبوع ہیں اور بعض ایسے ہیں جو پرانے اوزان میں صناعانہ پیوندکاری سے تراشے گئے ہیں۔ مثلاً

سبز سکوں جنگل کا نام ترا — شور گھنے بادل کا نام ترا

وزن: مفتعلن مفعولن مفتعلن

بحر: اخرم مسدس سالم (رکن حشو میں تسکینِ اوسط کا عمل کیا گیا)

اپنے سینے میں کہیں میری وفا محفوظ کر لے — میں کہوں تیرا ہوں، میں تیرا کہا محفوظ کر لے

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحر: بحرِ رمل مثمن سالم (یہ بحر اردو میں مستعمل نہیں ہے)

پی چکے تھے زہرِ غم، خستہ جاں پڑے تھے ہم چین تھا — پھر کسی تمنا نے، سانپ کی طرح ہم کو ڈس لیا

وزن: فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن فاعلن

بحر: بحرِ ہزج منسرح اشتر (اس میں پانچواں رکن فاعلن زائد ہے)

دن کو دفتر میں اکیلا، شب بھرے گھر میں اکیلا — میں کہ عکسِ منتشر، ایک ایک منظر میں اکیلا

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحر: بحرِ رمل مثمن سالم

——— (باقی)

دیکھیے بے بدنی کون کہے گا قاتل سے — سایہ آسا جو پھرے، اس کو پکڑنا مشکل ہے

وزن: فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلاتن

بحر: بحرِ رمل مثمن مخبون (صدر و ابتدا میں رکن سالم عروض و ضرب میں مخبون و مسکن)

عزیز تھا، لیکن پُرغرور سر تو نہ تھا   حقیر تھا پھر بھی خاکِ رہ گزر تو نہ تھا

وزن   مفاعلن مفعولن مفاعلن فعِلن

بحر   مجتث مخبون محذوف

خون کس رنگ سے چہرے پر چڑھا میرے   بت ہوس ناک تھے بن بیٹھے خدا میرے

وزن فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فع

بحر رمل مثمن مخبون مجحوف

——— (شمس الرحمان فاروقی)

مری دنیائے دل کیوں آج ہی زیر و زبر معلوم ہوتی ہے   زہے قسمت کہ ان کی ملتفت مجھ پر نظر معلوم ہوتی ہے

وزن   مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

بحر   ہزج معشر سالم

(صغیر احسنی)

صغیر احسنی صاحب اردو کے معتبر عروضی ہیں انھوں نے نئے اوزان میں بہت سی نظمیں اور غزلیں لکھی ہیں۔ ان کا تجزیہ کسی مضمون کی صورت میں پیش کیا جائے گا۔

ان تجربوں کے علاوہ بحرِ طویل کا احیا بھی ہوا ہے۔ ذیل میں چند شعروں کے مطلعے پیش کیے جاتے ہیں تاکہ ان بحروں کی مقبولیت کا اندازہ ہو سکے۔

پھٹے کاغذوں، چیتھڑوں، زرد پتوں، کتابوں کے اوراق لے کر ہوا سر پٹکتی چلی جا رہی ہے،

یہ دونوں کا باہم عجب سلسلہ ہے، زمیں کے بدن پر جہاں گھاؤ دیکھا، ہوا اس کو بھرتی چلی جا رہی ہے

——— (بشیر بدر)

بے صدا سے پیکر ہیں لفظوں کی اڑانیں ہیں، جسم جیسے پتھر کے، پھول جیسے کاغذ کے،
فکر پیاسی پیاسی ہے، فن سراب آلودہ

راہِ فن سے آج اکثر، بے نیاز گزرے ہیں، ناقدرانِ شعر و فن، اب قلم کی ناقدری،
خون تھوکنے والو، خود ادب نوازی ہے

———————— (ظہیر غازی پوری)

اس طرح کی بحروں سے شاعر کی قادرالکلامی اور اعلا مشق کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔ قدما کے یہاں بھی اس طرح کی غزلیں نظر آتی ہیں، یہ اُسی روایت کا تسلسل ہے۔ مگر ایک نئی توانائی کے ساتھ، اس کو "جدید نا سخیت" کا نام دینا مناسب ہوگا۔

اردو غزل کے دائرے میں سب سے زیادہ انقلابی تجربہ، نثری غزل کا تجربہ ہے۔ مگر یہ عروضی نہیں بلکہ غیر عروضی تجربہ ہے۔ اردو میں نثری نظم کو سامنے رکھ کر نثری غزل کہی گئی ہے۔ نثری نظم کی ابتدا فرانس میں ہوئی تھی۔ انگریزی شاعری میں اس کو بال ویر ملے، نثری نظم (FREE VERSE) فری ورس سے مختلف ہے۔ لیکن اس میں بھی شعریت اور زبان کا تخلیقی استعمال ہوتا ہے۔ اردو میں جن لوگوں نے نثری نظم کا تجربہ کیا ہے ان کی شاعرانہ حیثیت مشکوک ہے۔ اب محض فیشن اور فارمولے کے تحت نثری غزل کا تجربہ بھی شروع کیا جا چکا ہے۔ نام نہاد نثری غزل کا ایک شعر سنیے۔

کالی اور سفید نسلوں کے لوگ، دو نہیں ایک ہی خاندان کے افراد ہیں
آؤ ہم خود کو وسعتوں سے جوڑ دیں، فاصلے محدود ذہنوں کی ایجاد ہیں

———————— (ظفر صہبائی)

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اوپر نیچے نثر کے دو مقفیٰ ٹکڑے رکھ دینے سے غزل کا شعر وجود میں آسکتا ہے۔ اردو میں نثری اور شعری آہنگ میں زبردست فرق ہے۔ نثری آہنگ میں حروف، الفاظ اور تراکیب، اور ان سب کے ایک دوسرے سے مربوط ہونے کے بعد جملے یا فقرے کا آہنگ ابھرتا ہے۔ اردو شاعری میں یہ نثری آہنگ (جسے زبان کا آہنگ کہنا مناسب ہوگا) تو شامل ہوتا ہی ہے۔ اس سے ماورا ایک اور آہنگ بھی ہوتا ہے جو "رکن" کی تکرار اور ترتیب سے وجود میں آتا ہے۔ نثری غزل اور نثری نظم میں شعری آہنگ کے نعم البدل کے طور پر "نثری آہنگ" کو اپنایا گیا ہے۔ جو ایک ناکام غیر عروضی تجربہ ہے۔

آخر میں ایک بات اور۔ عام طور پر اوزان و بحور کو آہنگِ شعر کا خارجی عنصر تصور کیا جاتا ہے۔ مگر کیا واقعی یہ محض خارجی عنصر ہے اور کیا اس کا تعلق بنیادی خصوصیت، موضوع و مواد اور طرزِ فکر و احساس سے کچھ نہیں ہے؟ اگرچہ شعری آہنگ کے تجزیے میں، قدیم شعری جمالیات کے ماہرین نے آہنگِ شاعری کو جس کی متعین صورت کا نام بحر ہے، خارجی عنصر تسلیم ہے۔ مگر یہ محض خارجی عنصر نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل (جو ایک پُر اسرار، ذہنی اور وجدانی عمل ہے) میں محرکاتی عناصر پر ادراکی اور ادراکی عناصر پر تخئیلی عناصر عمل کرتے اور ان کی تخلیقِ نو کرتے ہیں۔ اس عمل میں شعور و لاشعور کی ساری قوتیں (اور سرمایہ بھی) شریکِ کار رہتی ہیں۔ ایک خاص منزل میں شعری تجربے کا یہ نامیاتی ہیولیٰ، اپنے خارجی اظہار کے لیے بیقرار رہتا اور مناسب پیرایۂ اظہار تلاش کرتا ہے۔ میکس مولر نے خیال کو لفظ اور لفظ کو خیال اسی مفہوم میں کہا تھا۔ سوسین لینگر نے بھی اس پر زور دیا ہے کہ تخلیقی عمل کے ابتدائی دور میں لفظ اور تصور مل جُل کر پرورش پاتے ہیں۔ مگر ایک منزل آتی ہے جہاں یہ دونوں ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور

ان کو جدا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یہیں سے یہ نکتہ توجہ طلب بن جاتا ہے کہ خیال اور جذبہ تو تخلیقی عمل کے دوران لفظ و بیان میں ڈھل جاتا ہے مگر کیا جذبہ و خیال کی زیریں، مرئی اور نامیاتی لہر کا آہنگ خارجی آہنگ میں تبدیل نہیں ہوتا۔؟ ایک اچھے اور سچے شاعر کے یہاں تخلیقی عمل کے دوران جذبہ و خیال کا داخلی آہنگ، حروف و الفاظ اور تراکیب کی نغمگی اور بحر و وزن کے آہنگ میں ڈھلنے لگتا ہے۔ اس لیے عروضی تجربوں کو محض آہنگ کے خارجی ظہور تک محدود نہیں کرنا چاہیئے بلکہ اس کو جذبہ و خیال کے داخلی آہنگ کے خارجی ظہور کی حیثیت سے دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ یہیں سے عروضی تجربے اور تجربے میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک وہ عروضی تجربے ہیں، جو بحر اور اوزان کو آہنگِ شاعری کا خارجی عنصر کی حیثیت سے، شاعروں نے اپنی قادر الکلامی، عروض دانی یا مشق و مزاولت کی بنیاد پر کیے ہیں۔ ایسے تجربوں کو روایت پرستی پر ضرور فوقیت حاصل ہے۔ مگر ایسے تجربے تخلیقی توانائی سے محروم ہونے کی وجہ سے ناکام اور بے اثر ہوتے ہیں۔ دوسرے عروضی تجربے وہ ہیں جو جذبہ و خیال کی داخلی اور زیریں لہر کا خارجی مظہر ہوتے ہیں، اور جن میں تخلیقی توانائی ہوتی ہے۔ ایسے تجربے کامیاب اور اثر انگیز ہوتے ہیں۔ اردو کے جدید شاعروں نے غزل میں جو عروضی تجربے کیے ہیں، اُن میں دونوں قسم کے تجربے شامل ہیں

اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ

۱۔ اردو شاعری کا آہنگ "رکن" کا آہنگ ہے۔

۲۔ جدید اور قدیم شاعروں نے بیرونی زبانوں کی ہیئتوں اور آہنگوں کو اپنی قومی موسیقی کے مزاج میں تحلیل کیا اور انھیں "رکن" کے آہنگ کے سانچے میں ڈھالا۔

۳۔ آزاد غزل کا تجربہ آزاد نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے۔ آزاد غزل کے شعر کے دونوں مصرعوں میں ارکان کی تعداد کی کمی وبیشی شعری کے تجربے کے دباؤ اور بہاؤ نیز نحوی ترکیب اور خیال کی تکمیل پر منحصر ہے۔

۴۔ جدید اردو شاعروں نے ہندی چھندوں کو برتا ہے۔ مگر اردو میں ایسے ہندی چھندوں کا زیادہ چلن ہوا، جو اردو بحروں اور رکن سے آہنگ کے مطابق یا بڑی حد تک اس سے قریب تر ہیں۔ ایسے چھند کم سے کم برتے گئے۔ جو سُست، ڈھیلے اور نسبتاً غیر مترنم ہیں۔

۵۔ بعض شعراء نے اوزان میں ارکان کی نئی پیوند کاری سے نئی بحریں تراشی ہیں مگر وہ بحرِ طویل کی طرح محض شاعر کی قادر الکلامی کا اظہار ہیں۔

۶۔ نثری غزل کا تجربہ نثری نظم سے ماخوذ ہے۔ یہ بنیادی طور پر غیر عروضی تجربہ ہے۔ اس میں محض "نثری آہنگ" کو شعری آہنگ،، کا نعم البدل سمجھا گیا ہے۔ اردو زبان کی ساخت، موسیقی کے مزاج اور صدیوں پرانے شعری آہنگ سے انحراف کیا گیا ہے۔ نثری نظم کی طرح نثری غزل بھی ابھی تک ایک ناکام تجربہ ہے۔

ان نکات کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ جدید اردو شاعروں نے جدید اردو غزل میں خاصے اہم عروضی تجربے کیے ہیں مگر ان عروضی تجربوں میں انھیں کو وقار اور اعتبار حاصل ہوگا، جو اردو زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور ہمارے صدیوں پرانے شعری آہنگ سے مستفید ہیں۔ ایسے تجربے جو نثری آہنگ،، پر اکتفا کریں گے، اردو شاعری میں شرفِ قبولیت نہیں پا سکیں گے۔ البتہ شعری آہنگ کی نئی حدود اور نئے اوزان کی تلاش کرنی چاہیے۔ اس سلسلے میں لوک گیتوں کی دھنوں اور دیس کی قومی زبانوں کے آہنگ سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ اور غیر ملکی آہنگِ شاعری اور موسیقی پر بھی کمند ڈالی جا سکتی ہے۔

۶

جدید اُردو غزل

لسانی تجربے سے تخلیقی حرکیت تک

اردو غزل کی ہیئت اور ہئیت میں بحر اور الفاظ کے تخلیقی استعمال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ بحر اور آہنگ کے تجربوں کی بحث گزشتہ باب میں ہو چکی ہے۔ جہاں تک الفاظ کے تخلیقی استعمال کا تعلق ہے، اس سلسلے میں ابتدا سے ہی دو رجحان نظر آتے ہیں۔ جن کو آسانی کے لیے "مجازی زبان کے غیر روایتی" رجحان اور زبان کی "معیار بندی" کا رجحان قرار دیا جا سکتا ہے۔ دکن کی اردو شاعری میں زبان کے فارسی اور ہندی عناصر باہم شیر و شکر نیز ہیئت اور ہئیت کی سطح پر ایک دوسرے کے دوش بدوش نظر آتے ہیں۔ جس کی نشان دہی "قدیم شاعری، روایت اور تجربے کی نوعیت باب ۲ میں کی جا چکی ہے۔ یہ دونوں عناصر شمالی ہند کی شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ لیکن جب شاعری کو قواعد دانوں، عروضیوں اور ماہرین بلاغت نے اپنے معیاروں سے پرکھنا شروع کیا، اور شاعروں نے ان کی بالادستی تسلیم کر لی تو ایک طرف تخلیقی طاقت پر ضرب لگی اور دوسری طرف زبان کے غیر روایتی رجحان کو نقصان پہنچا۔ عروضیوں کے عروض،

قواعد دانوں نے قواعدِ جملے کی صرفی و نحوی ترتیب کی صحت، زبان دانوں نے زبان (املا، انشا، تلفظ وغیرہ) کی صحت اور ماہرینِ بلاغت نے اصولِ بلاغت کی صحت پر اصرار کیا۔ استادی شاگردی کی روایت اور شعرا کے معرکوں نے اس رجحان کو تقویت پہنچائی۔ چنانچہ دہلی میں شاہ نصیر اور لکھنؤ میں ناسخ کی صورت میں یہ رجحان معراجِ کمال کو پہنچ گیا۔ اس کے بعد دہلی اور لکھنؤ کے اسکولوں کے بیشتر اساتذہ نے زبان و فن کے معیار کو نہ صرف باقی رکھا بلکہ اس میں مزید پابندیوں کا اضافہ کیا۔ چنانچہ داغ و امیر اور ان کے اکثر شاگردوں اور بعض دوسرے سلسلوں کے شعرا نے بھی اس رجحان کو تقلیدی حد تک برتا۔ اس کا اثر اردو شاعری کی عام فضا پر ہوا۔ اردو کے بیشتر شاعروں نے زبان اور بیان نیز فنِ شعر کے مسلمہ اصولوں کے احترام کو معراجِ شاعری تصور کیا۔ چونکہ عروضی سمرقندی، عروض اور فنِ شعر کا زبردست ماہر سمجھا جاتا تھا، اس لیے اس کے فرمان کو ناقابلِ تنسیخ سمجھا گیا اور مصلحِ شعر کے لیے سلیم الفطرت، عظیم الفکر، صحیح الطبع، جیدالرویہ اور دقیق النظر ہونا ضروری قرار پایا۔ صحتِ زبان کے سلسلے میں زباں داں اور اہلِ زبان کی اصطلاحیں وضع کی گئیں۔ شاعری میں لفظ کی لغوی صحت پر تلفظ اور معانی دونوں کے نقطۂ نظر سے اتنا اصرار کیا گیا کہ اکثر حالتوں میں اس کی تخلیقی نوعیت مجروح ہو گئی۔ چنانچہ روزمرہ، محاورہ اور زبان کے چٹخارے نیز لہجے کی شاعری کا چلن عام ہو گیا۔ معانی کی جگہ لفظ مقصود بالذات ہو گیا۔ اس سلسلے میں اسیر لکھنوی، جلال لکھنوی، امیر مینائی، ذوق دہلوی اور داغ دہلوی نے بطورِ خاص کام کیا۔ ان کے کام کو صفدر مرزاپوری سیماب اکبرآبادی، ابر احسنی اور جوش ملسیانی وغیرہ نے فنِ اصلاحِ سخن پر کتابیں لکھ کر عملاً آگے بڑھایا۔ یہی صورتِ حال قواعد دانوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ انھوں

نے شعر کا معیار قواعد کی پیروی کو قرار دیا۔ چنانچہ شاعر سے بہت سے اختیارات چھین لیے گئے اور اس شعر کو شعر قرار دیا گیا جو جملے کی نثری ترتیب کے مطابق ہو۔ یعنی جس کی نثر نہ کی جا سکے۔ اس طرح سہلِ ممتنع وغیرہ کی طرف خاص نظر رہی اور شاعری سے پیچیدگی، گیرائی اور تہ داری کو خارج کر کے صفائی، ستھرائی اور وضاحت وصراحت پر زور دیا گیا۔ ماہرینِ بلاغت نے فصاحت کی مثبت تعریف کی جگہ منفی تعریف کی اور کہا کہ وہ کلمہ یا شعر فصیح ہے جس میں تنافرِ کلمات یا حروف ضعفِ تالیف، تعقید، کثرتِ تکرارِ لفظِ واحد، توالیٔ اضافت، مخالفتِ قیاسِ لغوی اور غرابت نہ ہو۔ اس طرح فصاحت کو جملے کے پورے تناظر سیاق وسباق اور محلِ استعمال میں متعین کرنے کی جگہ جامد اصولوں سے پرکھا گیا۔ ان اصولوں سے انحراف کرنے والوں کو نجی محفلوں، مشاعروں اور رسائل میں مطعون کیا گیا۔ قافیہ کی بنیاد حرفِ روی پر رکھی گئی۔ جس سے صوتی، قوافی، کے لیے راستہ بند ہو گیا۔ انگریزی میں اکہرے قوافی، جزوی قوافی وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ اردو میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ مزید یہ کہ قافیہ کے علم کو اقوا، اکفا، اجازہ، اور ایطا جلی اور ایطا خفی) وغیرہ عیوب کے دائرے میں قید کر دیا گیا۔ اس صورت حال نے ایک مکمل مگر کسی قدر جامع فنِ شعر کو جنم دیا۔ "زبان" کے بہت سے عناصر کو متروکات قرار دیا گیا۔ الفاظ کو معنی اور ان کے استعمال سے الگ کر کے، غریب، ثقیل، مغلق اور کریہہ نیز بعض کو رکیک، رواں، مترنم اور فصیح قرار دیا گیا۔ یہی نہیں بلکہ شاعری کو بعض عجیب و غریب معیاروں سے جانچا گیا اور ان کا نام فنِ شاعری رکھا گیا۔ مثلاً ان پیمانوں میں "حشو، تعقید، ذم، ابتذال، ضعفِ تالیف غرابت، اخلال، تکلف، تکرار، تطویل، اتصالِ حروف، اتصالِ عطفی و اضافی، اثقال، اثقال بعد سقوط،

تنافر، مخالفتِ قیاسِ لغوی، توانائی اضافیت، حروفِ علت کے سقوط وغیرہ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک مکمل اصطلاح ہے۔ جو شاعری کو خارجی طور پر پرکھنے کا ایک معیار ہے۔ ان پیمانوں سے شاعری میں زبان عروض اور قواعد کی صحت، فنِ شعر کی صحت اور کسی قدر ہیئت کی تکمیل نیز بنت کی چستی پیدا ہوئی۔ مگر شاعر کے داخلی تجربوں پر اتنی شدید ضرب لگی کہ وہ زبان کے لغوی اظہار یا بہت کم تر قسم کے مجازی اظہار سے آگے نہ بڑھ سکے۔ لفظ کی عروضی صحت اور روز مرہ اور محاورہ کی صحت نے استعاروں، پیکروں اور علامتوں کے اس تخلیقی اظہار کو ابھرنے کا بہت کم موقع دیا جو شاعری کے داخلی، روحانی وجدانی، اور جمالیاتی تجربوں کو بھرپور انداز میں جذب کرتے اور پھر منکشف کرنے کی بے پناہ صلاحیت رکھتا ہے۔ اور اس تجربے کی طرف بھی مائل نہ ہونے دیا جو اعلیٰ شاعری کے لیے ضروری ہے۔

اس پس منظر سے یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو شاعری کا غالب رجحان زبان اور بیان کی معیار بندی کا رجحان تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ایک دوسرا رجحان بھی ملتا ہے۔ وہ ہے زبان کے تخلیقی استعمال کا رجحان، یہ رجحان پہلے رجحان کے دوش بدوش نظر آتا ہے۔ مگر کم زور اور سست رَو۔ آج جب ہم شاعری کے جدید اور قدیم معیاروں سے بعض مشترکہ اصول اخذ کر کے شاعری کو پرکھتے ہیں تو وہی شعر ہماری توجہ اپنی طرف زیادہ مبذول کراتے ہیں، جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ہے اور جن میں شعری تجربے کی نازک، مہین اور نادر سچائی کو پیش کیا گیا ہے۔ چونکہ اس وقت محض زبان کے تخلیقی استعمال کی بعض صورتوں کو پیش کرنا ہے، جو اپنی جگہ اردو شاعری کی ”روایت“ ہے اور جس روایت کا تخلیقی اظہار جدید غزل اور اظہار میں بڑی توانائی اور

تازگی سے ہوا ہے اور جو ہم عصر اردو شاعری کا غالب وسیلۂ اظہار بن چکا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے :

تری انکھیاں میں ڈورے دیکھ کر سرخ
بنائی خلق نے ریشم کی جالی

(ولی)

صبر کے باغ کے منڈوے سے جھڑا ہوں جیوں پھول
اب ترلا چار گلے ہار ہوں، کن کا، اُن کا

(سراج اورنگ آبادی)

شب خوں کے لیے فلک پھرے ہے
کھینچے ہوئے تیغ کہکشاں کی

(درد)

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب
ہاتھ دستہ ہوا ہے نرگس کا

(میر)

پسانِ طائر رنگِ حنا قدم لے کر
ہر ایک کبک نے پیارے ترا خرام لیا

نے بلبلِ چمن، نہ گلِ نو دمیدہ ہوں
میں موسمِ بہار میں شاخِ بریدہ ہوں

(سودا)

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

(مصحفیؔ)

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

(غالب)

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومن)

محبوب کی آنکھوں کے سرخ ڈوروں کو دیکھ کر ریشم کی جالی بنانے کا خیال،

صبر کے باغ کے منڈوے سے، پھول کی طرح جھڑنا، شب خون کے لیے فلک کا کہکشاں کی تیغ کھینچ کر پھرنا، دیواروں کے بیچ منہ نظر آنا، داغوں کا آنکھوں کی طرح کھلنا، ہاتھ کا نرگس کے پھولوں کا دستہ ہونا، طائرِ رنگِ حنا کا قدم لینا، موسمِ بہار میں شاخِ بریدہ ہونا، صبا کا جرسِ غنچہ کی صدا پر چلنا، برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنا، اور غیرتِ ناہید کی ہر تان سے شعلہ سا لپکنا بنیادی طور پر تازہ کار استعارے ہیں۔ ان اشعار میں پیکریت کی بعض خصوصیات بھی ملتی ہیں، یہاں روزمرہ اور محاورہ کی صحت پر استعارے کو اور لفظ کے غیر روایتی انداز پر تخلیقی استعمال کو فوقیت حاصل ہے۔

اسی کے ساتھ ایک اور رجحان بھی ملتا ہے، وہ ہے تجریدی رجحان۔ ۱۸۵۷ء سے قبل کی شاعری میں یہ رجحان ولی اور درد کے یہاں واضح طور پر ملتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ولی کی تشبیہوں سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کی تشبیہوں کی ممتاز خصوصیت "تنزیہی رجحان اور تنزیہی رجحان کے باوجود اصل خیال کا قائم رہنا ہے۔ عام طور پر اظہار میں تجریدی اور تنزیہی رجحان ان شاعروں کے یہاں ملتا ہے جن کے یہاں جسم کے تجربے سے زیادہ تمنا کا رنگ ہوتا ہے۔ یا جن کی تخئیل زمین سے آسمان کی طرف سفر کرتی ہے۔ اور مادی کثافتوں سے بڑی حد تک مبرا ہو کر لطافت کا پیکر بن جاتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

تو سر سے قدم تلک جھلک میں — گویا ہے قصیدہ انوری کا
دیکھنا ہر صبح تجھ رخسار کا — ہے مطالعہ مطلعِ انوار کا

(ولی)

لطف اگر یہ ہے بتاں صندلِ پیشانی کا — حسن کیا صبح کے پھر چہرۂ نورانی کا

(میر)

پہلے شعر میں بظاہر محبوب کے سراپا کو انوری کے قصیدے سے تشبیہ دی گئی ہے. لیکن اس میں بنیادی لفظ "جھلک" ہے جو حسّی ہے۔ ولی نے اسی کو انوری کے کے قصیدے سے تشبیہ دی ہے جس کا مزاج تعقلی ہے۔ اسی طرح صبح کے وقت محبوب کے رخسد کی دید کو مطلعِ انوار کے دیدار سے تشبیہ دی ہے۔ بتوں کی پیشانی کا صندل دیکھ کر شاعر کے ذہن میں صبح کے چہرۂ نورانی کا خیال آتا ہے۔ اس طرح کی تجریدی اور تنزیہی تشبیہوں اور استعاروں کا تخلیقی استعمال ۱۸۵۷ء کے بعد عصر اصلاح کے شاعروں کے یہاں ملتا ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں بھی کسی نہ کسی حد تک ہے مگر یہ روایت بنیادی طور پر کم نہیں ہوئی بلکہ دبی رہی جس کی بازیافت جدید شاعری بالخصوص جدید غزل میں ہوتی ہے۔

گزشتہ سطور میں زبان کا مشرقی تصور پیش نگاہ رہا ہے۔ یہاں، یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شعری زبان کے مغربی تصورات کو بھی سامنے رکھا جائے تاکہ جدید اردو غزل کے تخلیقی زبان کے تجزیے میں نہ صرف یہ کہ آسانی ہو بلکہ بعض اثرات اور نتائج تک پہونچا جاسکے۔ انگریزی میں پوئٹک ڈکشن کی ترکیب مستعمل ہے۔ سب سے پہلے یہ ترکیب ۱۷۰۱ء میں ڈینس کے یہاں اور اس کے بعد پوپ کے یہاں ملتی ہے۔ سیموئل جانسن نے اس کو "الفاظ کے خوش گوار امتزاج" کا نام دیا۔ ورڈسورتھ کے یہاں پہونچتے پہونچتے یہ اصطلاح عام ہوگئی۔ اور اس سے ایک خاص تصور وابستہ ہوگیا۔ ورڈسورتھ نے اس ترکیب کو شاعری کی ایسی روایتی فرسودہ اور جامد زبان کے لیے استعمال کیا تھا جو مسلسل تقلیدی استعمال سے اپنی تاثیر و توانائی کھو چکی تھی۔ ورڈسورتھ نے شاعری کی زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ ایک کو اس نے "جھوٹی شاعرانہ زبان" اور دوسری کو "فطری زبان" کہا ہے۔ سچی شاعرانہ زبان سے مراد وہ

زبان ہے جس میں بول چال کی زبان کے زندہ عناصر ہوں، ورڈز سورتھ کے نزدیک شاعر چونکہ انسان ہے اور دوسرے انسانوں سے باتیں کرتا ہے اس لیے اس کو انسان کی فطری، قابلِ فہم اور روزمرہ کی زبان میں گفتگو کرنی چاہیے۔ اس نے زبان کے سماجی منصب پر زور دے کر اس کی ترسیلی خصوصیت کو بہت اہمیت دی ہے۔ اور شاعری کی روایتی اور غیر تخلیقی زبان کو مسترد کیا ہے۔

ورڈ سورتھ کے شاعری کی زبان کے تصور کا ردِ عمل کولرج کے یہاں نظر آتا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ شاعر وہ زبان تخلیق کرتا ہے جو مقصد اور مزاج کے اعتبار سے بول چال کی زبان سے زیادہ جذباتی اور تخیُلی ہوتی ہے۔ کولرج کے خیال میں شاعری کی زبان کا اولین مقصد شعری تجربہ کی جمالیاتی لذت کی ترسیل ہے۔ جبکہ بول چال کی زبان کا یہ منصب نہیں ہے۔ وہ محض کسی خیال کی ترسیل کا فریضہ ادا کرتی ہے۔ دراصل کولرج ایک ایسی زبان کی تخلیق کا قائل ہے جو شاعر کے شعری تجربے کے اظہار کی حامل ہو اور اس میں حُسن کاری اور جمال آفرینی کے عناصر ہوں۔

اوون بارفیلڈ نے ڈکشن کی تعریف اس طرح کی ہے:

"جب الفاظ اس طرح انتخاب کیے اور برتے جائیں کہ ان کے معانی جمالیاتی تخیئل کو بیدار کریں، یا نمایاں طور پر بیدار کرنے کی طرف مائل ہوں تو اس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی زبان کو "شاعری کی زبان" کہا جاتا ہے"۔ [1]

---

[1] پوئٹک ڈکشن (۱۹۵۱ء) لندن ص ۱۴۱

اس تعریف میں الفاظ وتراکیب کے انتخاب واستعمال کے ساتھ "جمالیاتی تخیئل" کو پیدا یا بیدار کرنے کی شرط بھی ہے۔ یہ تعریف شاعری کے مزاج کی طرف واضح اشارہ کرتی ہے۔ مگر اس میں بھی عمومیت کا انداز ہے۔ ادبی نثر کی زبان میں ایسے عناصر ہوتے ہیں جو جمالیاتی تخیئل کو بیدار کرنے کی شرط کو پورا کرتے ہیں۔ انگریزی میں متنوع آہنگ والی نثر اور اردو میں ادبِ لطیف کا سرمایہ اور دوسری تخلیقی نثری کاوشیں ثبوت کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ دراصل شاعری کی زبان کی بنیادی خصوصیات کا تعین کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس پر ازسرِنو غور کیا جائے۔

لفظ حرفوں کا مجموعہ اور ایک بامعنی آواز ہے۔ اس کے تشکیلی عناصر حروف اور ان کی آوازیں ہیں۔ لیکن یہ حروف اور آوازیں ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک نئی اکائی اور ایک بامعنی تصور کو جنم دیتی ہیں۔ اس طرح ہر لفظ اپنی جگہ ایک منفرد اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ لفظ کانوں کو اپنی صوتی کھنک، آنکھوں کو اپنے مادی وجود اور ذہن کو اپنے معانی اور ان کے امکانات سے متاثر کرتا ہے۔ بقول کلیم الدین احمد:

> "ہر لفظ کا ایک پیکر ہوتا ہے۔ اس کو بولتے ہیں تو اس کی ساخت کو ہم منہ میں محسوس کرتے ہیں سنتے ہیں تو ایک خاص صوتی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ سوچتے ہیں تو اندرونی آنکھوں کو اس کا خاص صوری پیکر نظر آتا ہے۔" ۲ے

لفظ کی اکائی کی یہی ہمہ جہتی خصوصیت کے امکانات شاعری میں زیادہ سے

۲ے عملی تنقید ۱۹۶۳ء پٹنہ ص ۱۳۶

زیادہ بروئے کار آتے ہیں۔

ہر لفظ کی نمودِ اول سے موجودہ صورت تک اس کی ایک مسلسل تاریخ ہوتی ہے اور تبدیلیاں بھی دو سطحوں پر نمودار ہوتی ہیں۔ ایک معنوی سطح پر، دوسری خارجی یا صوری سطح پر۔ ہر لفظ سماجی تبدیلیوں کو انگیز کرتا ہوا اپنے پرانے معانی میں تحریف، توسیع یا ترمیم کرتا رہتا ہے۔ صوری سطح پر اس کے املا، انشا اور تلفظ وغیرہ میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ الفاظ کے بننے اور بگڑنے کا عمل سماجی تبدیلیوں سے وابستہ ہے۔ یہاں تک کہ بعض الفاظ سماجی ضرورت کو پورا نہ کرنے کی وجہ سے یا تی زندگی کے دائرے سے الگ ہو کر اپنی توانائی اور تازگی کھو کر ”متروک“ کہلاتے ہیں۔ مگر متروک لفظ ”مردہ“ نہیں ہوتا۔ اس میں زبان کے سماجی فریضہ کو پورا کرنے کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں بشرطیکہ فن کار میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ اپنے طریقۂ پیش کش سے اس میں جان ڈال دے اور اپنے شعری تجربے کے لیے اسی کو مناسب پائے۔ بعض الفاظ روایتی اور تقلیدی استعمال سے شائستگی، تازگی اور توانائی کھو دیتے ہیں۔ ایسی زبان کو فرسودہ اور روایتی زبان کہا جاتا ہے۔ مگر جس طرح زبان کے تقلیدی استعمال سے یہ عناصر روایتی ہو کر بے جان ہو جاتے ہیں اسی طرح غیر تقلیدی اندازِ پیش کش سے تازہ اور جاندار ہو سکتے ہیں اور شاعر کی جذباتی کیفیت تخئیلی فضا اور خیال کے تلازموں کو بیدار کر سکتے ہیں۔ اس طرح متروک الفاظ اور زبان کے روایتی عناصر شاعر کے تخلیقی رویہ پر منحصر ہیں۔ اپنی جگہ مطلق حیثیت نہیں رکھتے۔

بعض الفاظ ثقیل، مغلق، کریہہ اور اجنبی تصور کیے جاتے ہیں اور ان کے مقابلہ میں سبک، رواں، مانوس، حسین اور سامعہ نواز الفاظ کا

ذکر کیا جاتا ہے۔ شبلی لکھتے ہیں:

" الفاظ متعدد قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض نازک، لطیف، شستہ، صاف، رواں اور شیریں اور بعض متین بلند۔" ۳ے

اسی طرح کی درجہ بندی معمولی افہام و تفہیم کے لیے تو مناسب ہے۔ مگر شاعری میں یہ درجہ بندی ٹھیک نہیں۔ شاعری میں الفاظ کی مجرد اور مطلق حیثیت نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ شاعر کے مافی الضمیر کے تابع ہوتے ہیں اور اس کے شعری تجربے کی ترسیل کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح الفاظ کے صوتیاتی نقطۂ نظر سے اُنھیں سامعہ نواز اور کرخت کہا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعری میں الفاظ کی آواز اور اس کی اشاریت بنیادی تاثر یا شعری تجربہ کی ترسیل کا فرض انجام دیتی ہے اور تاثر کو گہرا کرتی ہے۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ الفاظ کو اس کی آواز کی بنیاد پر الگ الگ ذاتوں میں تقسیم کر دیا جائے۔ شاعری میں لفظی صوتیات بھی شعری تجربے کے آہنگ ہی سے پھوٹتی ہے۔ اس لیے اگر شاعر کی تخلیقی قوتیں کمزور نہیں ہیں تو وہ اپنے شعری تجربے کے اظہار کے لیے انھیں الفاظ کو استعمال کرتا ہے جو صوتیاتی نقطۂ نظر سے موزوں اور مناسب ہوں۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہیں کہ اگر نام نہاد، فرسودہ، روایتی، متروک، مغلق، ثقیل، کریہہ، اجنبی اور کرخت وغیرہ الفاظ شعری تجربے کی بنیادی خصوصیات کی ترسیل کرتے ہوں اور شاعر کے مافی الضمیر کے لیے ناگزیر ہوں تو ایسے الفاظ نہ صرف جائز ہیں بلکہ بے حد ضروری ہیں۔ اسی طرح اگر نام نہاد حسین، سبک، رواں، سامعہ نواز اور سلیس الفاظ شعری تجربے کے مطابق

۳ے شعر العجم حصہ چہارم (۱۹۵۱ء) اعظم گڈھ ص ۵۹

نہ ہوں اور اس کی ترسیل و تاثر میں مخل ہوں تو ایسے الفاظ نہ صرف یہ کہ ممنوع ہیں بلکہ حرام ہیں۔ اس بحث کا لب لباب یہ ہے کہ الفاظ بذاتِ خود شاعرانہ ہوتے ہیں نہ غیر شاعرانہ بلکہ ان کا انحصار اس بات پر ہے کہ وہ شاعر کے شعری تجربے کی بنیادی خصوصیات کے لیے کس حد تک ناگزیر ہیں اور اس کے اظہار کے لیے کس قدر بہترین وسیلہ ہیں۔ مثلاً ان اشعار کو پڑھیے:

ہاتھ لگتے ہی ہوا مدہوش حسنِ مستِ شوق — اونگھتے کو ٹھیلنے کا اک بہانہ ہو گیا
میں بھی ہمراہِ ابوالہول کھڑا تھا لبِ نیل — نیل کے بیچ سے جب گزرے بنی اسرائیل

(عبدالعزیز خالد)

اب چاٹئے بیٹھ کر شرافت — ترمال تو لے اڑے لفنٹے
جب شیر نے دم دیے سرِ شام — جنگل سے نکل گئے ہرنٹے

(ظفر اقبال)

برف میں دبا مکھن، موت، ریل اور رکشا — زندگی خوشی، رکشا، ریل، موٹریں، ڈولی
شیشے کی سلائی میں کالے بھوت کا چڑھنا — شام کاٹھ کا گھوڑا، نیم کانچ کی گولی

(بشیر بدر)

الف سیر کرنے گیا نون میں — ملے میم کے نقشِ پا نون میں
کتابوں سے باہر نکالو الف — بدن پر برہنہ چلا لو الف

(عادل منصوری)

عبدالعزیز خالد کے یہاں، اونگھتے کو ٹھیلنا، ابوالہول۔ ظفر اقبال کے لفنٹے اور ہرنٹے۔ بشیر بدر کے مکھن، رکشا، ریل، موٹریں، گولی، کاٹھ کا گھوڑا اور عادل منصوری کے الف، نون، م وغیرہ ایسے نئے الفاظ ہیں۔ اب تک غزل کے ذخیرۂ الفاظ میں شامل نہیں تھے۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس قسم

کے شاعروں نے اپنے لسانی تجربوں سے غزل کے ذخیرۂ الفاظ کو وسیع کیا مگر میں نے سطورِ بالا میں جن الفاظ کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اپنے وجود کو غزل کے شعر کی ہیئت اور بنت میں تحلیل نہ کر سکے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ دراصل اس قسم کے اشعار کسی بھرپور تجربے کی خصوصیت کا اظہار نہیں بلکہ یوں ہی فیشن اور فارمولے کی وجہ سے برتے گئے ہیں۔ جدید اردو غزل نے اس قسم کی چونکا دینے والی "لفظیات" کو مستحسن نظروں سے نہیں دیکھا۔ اب ان کے مقابلے میں حسبِ ذیل شعر پڑھیے:

بچھڑا ہر ایک شخص بھرے خاندان کا
مجھ کو یہ شاپ لگ گیا کس بے زبان کا

آجاؤ اپنے مکھ سے مکھوٹا اتار کے
بہروپیوں کے ساتھ سمے کھو رہے ہو کیوں

میں پرتھوی الانگھ کے تیری پکار پر
پھر آ کھڑا ہوں، اپنے سفر کے حصار پر

(صادق)

قبول کر مجھے اب تک ہوں ان سنی آواز
کہ آرہا ہوں صداؤں کے گم کدے سے میں

یہ میری ذات ہے کہ کوئی گونجتا کھنڈر
اپنی صدا پہ آپ ہی پاگل ہوا ہوں میں

(من موہن تلخ)

میں جتنا بڑھتا تھا اتنا وہ پھیل جاتا تھا
م اگا تھا کبڑے پہاڑوں کا سلسلہ آگے۔

فطرت کے گوشوارے میں محفوظ ہو گئے
میری صدا کے قطرے گرے اور کھو گیے

(عتیق اللہ)

مجھے جب سے وہ کامنی تج گئی
مری کامناؤں کی سیج دھج گئی

دامنی کا یہ جھپٹی لہرا
کامنی یا منی کا ہے آنچل

(کرشن موہن)

ان اشعار میں صادق کے یہاں شراپ (شاپ) مکھوٹا، سمے، پرتھوی، الانگھ۔ من موہن تلخ کے یہاں گم کدے، کھنڈر۔ عتیق اللہ کے یہاں کبڑے پہاڑ

اور فطرت کے گوشوارے۔ کرشن موہن کے یہاں یامنی، دامنی وغیرہ الفاظ بھی ایسے ہی ہیں جو جدید اردو غزل سے قبل اتنی فراوانی سے نہیں برتے گئے۔ لیکن ان میں نہ اجنبیت ہے نہ اکھڑاپن۔ اس لیے ان کے صوتی تنفر کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بات صاف ہے۔ وہ یہ کہ یہ الفاظ دراصل شاعر کے شعری تجربے کا حصہ بن کر ہیئت اور بُنت میں شامل ہیں۔ ان اشعار میں الفاظ کا حسن وقبح کسی جامد معیار کے تابع نہیں بلکہ تخلیقی حرکیت سے تعلق رکھتا ہے۔

ایک اور مغالطہ نئی اور پرانی زبان کا ہے۔ ایک عام خیال یہ ہے کہ شاعری کے لیے نئی زبان کی تخلیق ضروری ہے۔ نئی زبان اپنی جدت اور کسی قدر انفرادیت کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ رکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ یہی اس کا عیب بھی ہے اور ہنر بھی۔ عیب اس لیے کہ نئی زبان قاری کی توجہ، مواد، معانی اور مقصد سے ہٹا کر اپنی خارجی ساخت، صوتی کھنک طریقۂ پیش کش کی طرف مبذول کرالیتی ہے۔ ہنر اس لیے کہ بعض اوقات ایسی زبان اگر کسی نادر ونایاب یا اچھوتی سچائی یا کسی غیر معمولی شعری تجربہ کی نقش گیری کرتی ہے تو اس موقع پر ایسی زبان صحیح معنوں میں شاعرانہ زبان ہوگی۔ اگر فن کار روایتی زبان یا مستعمل زبان میں لکھنے کا عادی ہے اور جزوی طور پر کوئی نیا لفظ وضع کر کے برتتا ہے تو وہ اس کی زبان کے عام رنگ ورفتار سے الگ اور اکھڑا اکھڑا نظر آئے گا۔ اس کے برعکس اگر شاعر کا ذریعہ اظہار بول چال کی زبان ہے تو نیا لفظ اس میں خوبصورتی سے کھپ جائے گا۔ دراصل نئی اور پرانی زبان کی تقسیم بھی اضافی ہے۔

زبان کو نثری زبان اور شاعرانہ زبان کے خانوں میں بھی تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ تقسیم اپنے مقصد اور مزاج کے اعتبار سے صحیح ہے۔ شاعرانہ

زبان کی بنیادی خصوصیت کی نشان دہی کے لیے نثری زبان کو سمجھنا ہوگا۔ نثر میں الفاظ کا بنیادی مقصد کسی چیز یا واقعہ کو بیان کرنا ہے۔ جب کہ شاعری میں اس کا مقصد معنی آفرینی ہے۔ نثر میں الفاظ کسی چیز کی تشریح۔ وضاحت اور انکشاف کرتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ کی حیثیت تعبیری، تفہیمی اور اشارتی ہے۔ شاعری میں مجازی استعمال ضروری ہے۔ خالص نثر میں الفاظ خشک اور جامد نقش ہوتے ہیں۔ شاعری میں متحرک، سیال اور علامت ہوتے ہیں۔ نثر میں ہر لفظ اپنی مخصوص دلالتِ وضعی کے تحت آتا ہے اور اپنے متعین معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ نثر براہِ راست شعور کو اپیل کرتی ہے۔ شاعری شعور کے ساتھ وجدان کو بھی اپیل کرتی ہے۔ نثر میں الفاظ کا کام تشکیلی اور تعمیری ہے جب کہ شاعری میں تخلیقی۔ اس لیے شاعری میں الفاظ جذبات کی مرئی شکلیں ہوتے ہیں اور اپنی جمالیاتی صداقتوں کو حدِ آخر تک بروئے کار لاتے ہیں۔ جان لیونگسٹن لیویزنے "شاعرانہ زبان بنام شاعری کی زبان" پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "شاعری اپنے جاندار اثرات کے ذریعہ الفاظ کو شاعرانہ خصوصیت عطا کرتی ہے۔ محض شاعرانہ زبان سے شاعری وجود میں نہیں آسکتی۔"[۱۰]

یہاں شاعرانہ زبان سے مراد وہی شاعری کی سکہ بند زبان ہے جس میں ڈھلی ڈھلائی ترکیبیں اور ترشے ترشائے الفاظ اور مستعمل ذخیرۂ الفاظ شامل ہے۔

---

[۱۰] کنونیشن اینڈ ریوولٹ ان پوئٹری (۱۹۳۰ء) لندن ص ۱۴۶

جہاں تک زبان کا تعلق ہے۔ نظم و نثر کا بنیادی فرق الفاظ کا نہیں بلکہ ان کے مقصد، مزاج اور محض استعمال کا ہے شاعری کی زبان کا مقصد تخیلی طاقت کے ذریعہ تاثرات کا اظہار ہے نہ کہ حقائق کا۔ انھیں تاثرات سے الفاظ نئی زندگی حاصل کرتے ہیں۔ یہی مقصد الفاظ کو ایک نئی معنویت اور نئی لسانی فضا سے آشنا کرتا ہے۔ نثر میں عقلی و ذہنی پس منظر کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے۔ جب کہ شاعری میں تخیلی اور جذباتی پس منظر کو فضیلت حاصل ہے۔ شاعری میں الفاظ نہ صرف یہ کہ اپنے معانی کی تمام گرہیں کھولتے ہیں۔ بلکہ بعض نادر و نایاب تجربوں کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ ان کی یہی ایمائی رہبری اور علامتی قوت انھیں شعری زبان کا درجہ عطا کرتی ہے۔ چونکہ شاعری میں تاثرات کا اظہار کیا جاتا ہے اور تاثرات لاانتہا قسم کے ہو سکتے ہیں اور لاانتہا قسم کے تاثرات کے ان گنت ذیلی رنگ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس لیے شاعر ہر تاثر کے لیے نیا لفظ اور ہر ذیلی رنگ کے نیا لفظ تراشتا ہے۔ یا پرانے الفاظ کو نئے انداز سے برتتا ہے۔ اس لیے شاعری کی زبان کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً

زنگ آلود گھر کا سناٹا — اور میں چیختی صدا کی طرح

چھاؤں کا ایسا قحط پڑا اس برس کہ دھوپ — ہر سوکھتے شجر کے لیے سائباں ہوئی

(وزیر آغا)

پتے ہلے تو شاخوں سے جگنو کی ریاں اڑیں — سر سبز پیڑ آگ اگلتے ہیں دھوپ میں

چھوتی ہیں مرے پاؤں بکھر جاتی ہیں لہریں — میں سوچ میں ڈوبا ہوا ساحل پہ کھڑا ہوں

(محمود سعیدی)

چاند ہاتھ میں بھر کر، جگنوؤں کے سر کاٹو اور آگ پر رکھ دو
موم بتی کی رانیں جب بلیڈ سے کھل جائیں، چاقوؤں کے سر رکھ دو

——————— (بشیر بدر)

کہیں کہیں سے اگر جلد کو ذرا چھلیں ابل پڑیں گی تیزاب سے بھری جھیلیں

——————— (عتیق اللہ)

شش جہت صحرا تے بے آثار تھا آسماں آئینہ کی دیوار تھا
سلگتی ریت مری مٹھیوں میں سرد ہوئی کہ سب جواہر دشت و سراب میرے تھے

——————— (زیب غوری)

ہم وہ ہنستا ہوا باہر ہیں گھر تک جس کی کبھی آواز بھی آئے تو ذرا سی آئے

——————— (محمد علوی)

ان اشعار میں زبان کے عناصر، ان کا انتخاب و استعمال سراسر غیر روایتی ہے۔ زنگ آلود سناٹا، دھوپ کا سوکھتے شجر کے لیے سائبان ہونا، چاند کو ہاتھ میں بھرنا، جگنوؤں کا سر کاٹنا، چاقوؤں کا سر رکھ دینا، زہراب کی جھیلیں، شش جہت صحرا، سلگتی ریت کا مٹھیوں میں سرد ہونا، ہنستا ہوا باہر وغیرہ الفاظ سے بنائے ہوئے ایسے استعارے اور پیکر ہیں جو سراسر انفرادی اور نئے تخلیقی ذہن کا ثبوت ہیں۔ لہجہ بھی نیا نیا ہے اور شعر کا تاثر بھی گہرا، پیچیدہ اور جدید انسان کی نفسیاتی ژولیدگیوں کا مظہر ہے۔ ان اشعار میں جو جذبے اور خیال اور ان کی ذیلی شکلیں کام کر رہی ہیں، وہ ان کے پیکروں، استعاروں اور الفاظ کے انتخاب اور آہنگ سے ظاہر ہو رہی ہیں۔ اس لیے جدید شاعروں کے اس کارنامے سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے زبان اور ذخیرۂ زبان کو محض وسیع ہی نہیں کیا بلکہ اس دور کے پیچیدہ مسائل کے داخلی اظہار

کا تخلیقی ذریعہ بھی بنایا ہے۔

رچرڈز، ویلک اور آسٹن وارن وغیرہ نے ادبی زبان، سائنسی زبان اور بول چال کی زبان پر بحث کر کے ان کے تضادات اور مشابہتوں کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے سائنس کی زبان کو "دلالتی" بول چال کی زبان کو "ترسیلی زبان" اور ادبی زبان کو "جمالیاتی" قرار دیا ہے۔[۵] سائنس میں عقل اور شاعری میں جذبہ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ سائنس میں نشانات اور متعین علامتوں کا ایک نظام ہوتا ہے۔ ان کا استعمال متعین معانی کے لیے ہوتا ہے۔ اس لیے سائنس کی زبان اپنے بندھے ٹکے معانی کی حدود میں یکساں طور پر سمجھی جاتی ہے۔ شاعری کی زبان محض حوالے کے لیے نہیں ہوتی اس میں اظہار پذیری کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ محض کسی چیز یا واقع کا بیان نہیں کرتی۔ بلکہ قاری کو داخلی طور پر متاثر کرتی ہے اور قاری کی شخصیت میں آہستہ آہستہ تبدیلی پیدا کرتی ہے۔ شاعری میں ہیئت، اسلوب، تکنیک اور ڈکشن کی تمام جدتیں آواز کی اشاریت سے فائدہ اٹھاتی ہیں۔ یہ بات ضروری ہے کہ ہر قسم کی شاعری میں زبان کی صوتیات کو بہت اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان ایک دوسرے سے قریب ہوتی ہیں بول چال کی زبان کا ذخیرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں بازار کی زبان کا، کاروبار کی زبان، دفتر کی زبان، گھریلو زبان اور جلسے جلوس کی زبان، پیار محبت کی زبان سب کچھ شامل ہیں۔ بول چال کی زبان، سائنسی زبان کا منصب ادا نہیں کر سکتی دوسرے تمام فرائض انجام دے سکتی ہے۔ مگر بول چال کی زبان کسی اصول کی پابند نہیں ہوتی۔ یہ بے اعتدالیوں سے بھری ہوتی ہے اور حسبِ موقع زبان کی تبدیلیوں

---

[۵] تھیوری آف لٹریچر (۱۹۶۱ء) لندن ص ۱۲

کو بھی انگیز کرتی رہتی ہے۔ مگر بول چال کی زبان کا اولین مقصد ترسیل ہے۔ جبکہ شاعری کی زبان کا مقصد ترسیل کے علاوہ اور بہت کچھ ہے۔ شاعری کی زبان کو بول چال کی زبان سے الگ کرنا بہت مشکل ہے۔ دونوں کا کثیر سرمایہ مشترکہ ہے۔ جب ہم کسی شاعر کی داخلی شاعری کا مطالعہ کرتے تو ہم بالکل ایک نئی شخصیت سے متعارف ہوتے ہیں۔ یہ شخصیت عام حالات میں دکھائی نہیں دیتی بلکہ ایک مانوس اجنبیت کی حامل ہوتی ہے اس لیے داخلی شاعری میں الفاظ کے معنی بعید ہوتے ہیں۔ ان میں ابہام بھی ہوتا ہے۔ قواعد اور عروض کی غلطیاں بھی ہوتی ہیں۔ معائب اور محاسن سخن ہوتے ہیں۔ ہر شعری پیکر میں معنوی پہلو کے علاوہ ایک لسانی اور منطقی تنظیم بھی ہوتی ہے، جو خارجی اور عام منطقی تنظیم سے بالکل الگ ہوتی ہے۔ اس کے مواد میں ایک خاص نوع کی ترتیب اور وحدت ہوتی ہے۔ عام تجربہ یہ ہے کہ اچھے شعر میں کسی لفظ کے تغیر و تبدل یا حذف و اضافہ سے اس کے معنی بدل جاتے ہیں اور تاثیر میں فرق پڑ جاتا ہے۔

شاعری کی زبان کی بعض اہم خصوصیات اور بھی ہیں جن میں موزونیت تنوع اور تخلیقی کیفیت شامل ہیں۔ موزونیت سے مراد ہے کہ لفظ و معنی میں سچی مطابقت ہو، یہ ایک دوسرے میں تحلیل ہوں، جو لفظ جس خیال کے اظہار کے لیے چنا جائے۔ اس سے بہتر کوئی دوسرا لفظ نہ ہو۔ موزوں ترین لفظ کا اصول اسی موزونیت اور مناسبت کا مظہر ہے۔ تنوع سے مراد یہ ہے کہ شعری لفظ لغوی معانی کی چہار دیواری میں قید نہ ہو بلکہ معانی کے بہت سے دائروں کا احاطہ کرتا ہو۔ تخلیقی کیفیت سے مراد یہ ہے کہ لفظ فنکار کے جذبہ و خیال کی سچی تجسیم کرتا ہو اور اس میں جمالیاتی کیفیت ہو۔ آئی۔ اے رچرڈز نے زبان کے دو مصرف بتائے ہیں۔ ایک سائنسی اور دوسرا جذباتی اس کے خیال میں:

"زبان کا سائنسی استعمال یہ ہے کہ بیان کو محض حوالے کے لیے استعمال کیا جائے۔ اس کا نتیجہ صحیح ہو یا غلط۔ اسی طرح زبان کا جذباتی استعمال یہ ہے کہ بیان کو جذبہ اور ذہنی کیفیت کے اس تاثر کے اظہار کے لیے برتا جائے جو اس حوالے سے پیدا ہوتا ہے۔"[۶]

زبان کا سائنسی استعمال نثر سے اور جذباتی استعمال شاعری سے متعلق ہے۔ لفظ کا تخلیقی استعمال اس میں نئی توانائی، تازگی اور تاثر پیدا کرتا ہے۔ تخلیقی عمل سے گزر کر لفظ میں زندگی کی بڑھتی اور پھیلتی لہروں کا احاطہ کرنے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی عمل سے گزر کر لفظ میں ایک جوہری توانائی آجاتی ہے۔ وہ لوگ جو اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ محض زبان کی توڑ پھوڑ سے بڑی شاعری وجود میں آتی ہے صحیح راہ پر نہیں ہیں۔ یا اس وہم میں مبتلا ہیں کہ جدید شاعری کی زبان روایت کے تسلسل سے تعلق نہیں رکھتی۔ وہ لوگ ترقی پسند شاعروں کے ان اشعار کو پڑھیں:

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

گھر رہیے تو ویرانی، دل کھانے کو آوے
رہ چلیے تو ہر گام پہ غوغائے سگاں ہے

(فیض)

دل کی آگ جوانی کے رخساروں کو دہکائے ہے
بہے پسینہ مکھڑے پر یا سورج پگھلا جائے ہے

بچوں کے سوکھے ہونٹوں پر پیاس کی سوکھی ریت جمی
دودھ کی دھاریں گائے کے تھن سے گر گئیں ناگوں کے پھن میں

(سردار جعفری)

اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو پلکوں پہ خواب جتنے ہیں

ہم نے ان لوگوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا
کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے

(جاں نثار اختر)

---

[۶] دی پرنسپلز آف لٹریری کریٹی سزم (۱۹۳۸ء) لندن ص ۲۶۷

رات بھر دیدۂ نمناک میں لہراتے رہے
سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے

اس شہر میں اک آہوئے خوش چشم سے ہم کو
کم کم ہی سہی، نسبتِ پیمانہ رہی ہے

(مخدوم محی الدین)

اتنا مانوس ہوں سناٹے سے
کوئی بولے تو برا لگتا ہے

کون کہتا ہے کہ موت آئی تو مر جاؤں گا
میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا

(احمد ندیم قاسمی)

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک بھی ستم کی سیاہ رات چلے

(مجروح سلطان پوری)

منزل کی دھوپ بن کے سمٹنے لگے ہو تم
ہم گردِ راہ ہو کے بھی راہوں کے ساتھ ہیں

اور احساسِ تمازت میں اضافہ ہوگا
دھوپ کے لمس میں سایوں کا سفر کیا معنی

(اعجاز صدیقی)

جرمِ احساس کی فطرت نے سزا دی ہے مجھے
ہونٹ جل جاتے ہیں، جس سے، وہ نوا دی ہے مجھے

کھلائے شعلے نسیمِ سحر سے دور نہیں
سوادِ رنگ، سوادِ نظر سے دور نہیں

(غلام ربانی تاباں)

عمر بھر ایک ہی دامن سے لپٹ کر رونا
لوگ اس جبرِ محبت کو وفا کہتے ہیں

وہ ننھی سی خواہش اب بھی دل کو جلائے رکھتی ہے
جس کے تیاگ کی خاطر میں نے جنم جنم کی پیاس لیے

(رفعت سروش)

ایک بھی حرف نہ تھا خوش خبری کا لکھا
نامۂ وقت ملا اور کسی کا لکھا

زباں کشائی غم سے کھلی کتابِ خیال
ورق ورق پہ کھلا برگِ مدعا تجھ سے

(حسن نعیم)

ان گنت موجیں ہیں، ہر موج میں لاکھوں چہرے
اس سمندر میں کہاں ڈھونڈنے جائیں تجھ کو

کل جہاں ظلم نے کاٹی تھیں سروں کی فصلیں — نم ہوئی ہے تو اسی خاک سے لشکر نکلا

(وحید اختر)

ریت کی پیاس مری پیاس سے بڑھ کر ہے یہاں — ایسا لگتا ہے، کہیں تہ میں سمندر ہے یہاں
ایک اک سنگِ ملامت سے کیا ہے تعمیر — کیسے اس شہر کو چھوڑوں کہ مرا گھر ہے یہاں

(شہاب جعفری)

خراش اک چیخ کی جس طرح سناٹے کے چہرے پر — کچھ ایسا ہی مرا حالِ تمنا کر دیا تو نے
ایک ٹھہرا ہوا دریا ہے مری آنکھوں میں — کن سرابوں میں ڈبوتی ہے تری پیاس مجھے

(شاذ تمکنت)

مجھے اس طرح پڑھتی لگاہیں — نئی نسلوں کا جیسے مرثیہ ہوں

(خورشید احمد جامی)

جس راہ سے وہ گزریں وہ ہر گام بہاراں ہو — اک جسم نہیں چلتا، ماحول بھی چلتا ہے

(سیفی پریمی)

ان اشعار میں لفظ اور استعارہ دونوں کا استعمال محض معمولی لسانی تجربے کی سطح پر نہیں ہوا۔ بلکہ اس کے استعمال میں زبردست تخلیقی حرکیت پائی جاتی ہے۔ زبان کے تخلیقی استعمال کا وہ رجحان جو دبا دبا سا تھا۔ ترقی پسند شاعروں کے یہاں نکھر آیا۔ چونکہ ترقی پسند شاعر، بے مقصدیت پر مقصد کو، بے سمتی پر سمت کو، ابہام پر وضاحتی رمزیت کو، جمود پر حرکت کو، قدروں کے زوال پر، قدروں کے اثبات کو، مایوسی پر امید کو، غرض زندگی اور سماج کے منفی اندازِ نظر پر، مثبت اندازِ نظر کو فوقیت دیتے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں رمزیت اپنی تمام تر دلآویزی کے ساتھ ترسیل کی بے پناہ قوت رکھتی ہے۔ جس کو مفرد لفظ، ترکیب اور استعارہ، غرض زبان کی ساری مجازی اور تخلیقی صورتیں ظاہر کرتی ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار میں رنگ کو پیراہن کہنا، ویرانی

دل کو کھانے کو آنا، ہر گام پر غوغائے سگاں ہونا، دل کی آگ کا رخساروں کو دہکانا اور مکھڑے پر پسینہ بن کر سورج کا پگھلنا، خوابوں کا پلکوں سے جھٹک دینا، دیدۂ نمناک میں لہرانا، آہوئے خوش چشم سے نسبتِ پیمانہ ہونا، سناٹے سے مانوس ہونا، درد کے سمندر میں اترنا، ستونِ دار پر سروں کے چراغ کا رکھنا، منزل کی دھوپ بن کے سمٹنا، دھوپ کے لمس میں سایوں کا سفر کرنا، نوا سے ہونٹوں کا جلنا، نسیمِ سحر کا شعلے کھلانا، ننھی خواہش کا دل کو جلانا، نامۂ وقت کسی اور کا لکھا ہوا ہونا، ورق ورق پر برگِ مدعا کا کھلنا، ان گنت موجوں میں لاکھوں چہروں کا ہونا، سروں کی فصلیں کاٹنا، سنگِ ملامت سے گھر کو تعمیر کرنا، اپنی پیاس سے زیادہ ریت کی پیاس کا احساس کرنا، سناٹے کے چہرے پر چیخ کی خراش کا پڑنا، اُس کی پیاس کا سرابوں میں ڈبونا، انسان کو نئی نسلوں کا مرثیہ سمجھ کر پڑھنا، جسم کے ساتھ ماحول کا جلنا، ایسے استعارے ہیں جن میں ایک طرف روایت کی روشنی اور دوسری طرف تجربے کی تازگی ہے۔ ان دونوں خصوصیات نے ان اشعار میں وضاحت میں رمزیت اور رمزیت میں وضاحت پیدا کر دی ہے۔ اس کے علاوہ یہ استعارے ان شعری تجربوں کو ظاہر کرتے ہیں جو ہمارے ترقی پسند شاعروں نے اپنے مخصوص اندازِ نظر کے باوجود اپنے گرد و پیش سے حاصل کیے ہیں اور جنھیں تخلیقی عمل سے گزار کر اپنے انفرادی اسلوب میں ادا کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ابھی تک ترقی پسند شاعروں کے لفظ کے تخلیقی استعمال، علامت نگاری اور پیکر تراشی کا سچا اور بھرپور تجزیہ نہیں ہوا، ورنہ بہت سے نقادوں کا یہ وہم دور ہو جاتا کہ ترقی پسند شاعروں نے استعارہ سازی نہیں کی ہے یا ان کے یہاں محض نعرہ بازی ہے۔

اب اردو کے بعض نو کلاسیکی، اور جدید شاعروں کے بعض اشعار ملاحظہ کیجیے:

پنہاں تھی میرے تن میں کئی سورجوں کی آنچ	لاکھوں سمندروں میں بجھایا گیا مجھے
کس کس کے گھر کا نور تھی میرے لہو کی آگ	جب بجھ گیا تو پھر سے جلایا گیا مجھے

میں گھر بسا کے سمندر کے بیچ سویا تھا
اٹھا تو آگ کی لپٹوں میں تھا مکاں مرا

(نشتر خانقاہی)

تری صدا کا ہے صدیوں سے انتظار مجھے
مرے لہو کے سمندر ذرا پکار مجھے

میں نے دیکھی نہیں برسوں سے خود اپنی صورت
زندگی دیکھ کبھی غور سے چہرا میرا

(خلیل الرحمان اعظمی)

کچھ یادگارِ شہرِ ستم گر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

یہ کہہ کے چھیڑتی ہے ہمیں دل گرفتگی
گھبرا گئے ہیں آپ تو باہر ہی لے چلیں

(ناصر کاظمی)

جلوسِ وقت کے پیچھے رواں ہیں اک لمحہ
کہ جیسے کوئی جنازہ کسی برات کے ساتھ

خشک پتوں کو چمن سے یہ سمجھ کر چن لو
ہاتھ شادابیِ رفتہ کی نشانی آئی

(مخمور سعیدی)

جانے میں کون سے پت جھڑ میں ہوا تھا برباد
گرتے پتوں کی اک آواز ہے ہر جا مجھ میں

ہم رہے بھی تو بدلتے ہوئے موسم کی طرح
تیری آنکھوں میں کوئی عکس نہ ٹھہرا اپنا

(مصور سبزواری)

غریب شہرِ نوا ہی سہی مگر یارو
بہت ہے اپنی ہی آواز کا دیار مجھے

حدودِ رنگ سے نکلا تو یہ ہوا معلوم
وہ جسم کچھ بھی نہ تھا شرحِ رنگ و بو کے سوا

(انور صدیقی)

بے چہرہ منظروں کو بھی کچھ خد و خال دے
اس تیز روشنی میں اندھیرا اچھال دے

اپنی ناکردہ گناہی نے وہ شہرت بخشی
ہم نمائش میں لگایا ہوا بازار لگے

(مظہر امام)

وقت کی ڈور خدا جانے کہاں سے ٹوٹے
کس گھڑی سر پہ لٹکتی ہوئی تلوار گرے

سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح
دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں

———— (شکیب جلالی)

جانے کب ابھرے تری یاد کا ڈوبا ہوا چاند
جانے کب دھیان ترا ہم کو اڑا کر لے جائے
نظر کی دھوپ میں سائے گھلے ہیں شب کی طرح
میں کب اداس نہیں تھا، مگر نہ اب کی طرح

———— (احمد فراز)

کیا دل خراش کام ہوا ہے مرے سپرد
اک زرد رُت کے برگ و ثمر چن رہا ہوں میں

———— (ربانی)

میں خلاؤں میں کھڑا ہوں مبہوت
ہر صدا اس کی صدا ہو جیسے

———— (کیلاش ماہر)

چراغوں کو آنکھوں میں محفوظ رکھنا
بڑی دور تک رات ہی رات ہوگی

———— (بشیر بدر)

کوئی بھی مرے کرب سے آگاہ نہیں ہے
میں شاخ سے گرتے ہوئے پتے کی صدا ہوں
مجھے تلاش کریں گے نئی رتوں کے لوگ
میں گہری دھند میں لپٹا ہوا جزیرہ ہوں

———— (راج نرائن راز)

ہر فرد ہے گھرا ہوا اپنے ہی خول میں
اب دائروں کی قید میں سارا جہان ہے

———— (کرامت علی کرامت)

گھنے جنگل میں گم رستہ ہوا ہے
بھری محفل میں تنہا ہو گئے ہیں
منظر تھا اداس اور طبیعت اداس تھی
ہر چند تیری یاد مرے آس پاس تھی

———— (وزیر آغا)

وہ آدمی جو مرا گھر جلانے آیا تھا
مری ہی طرح سے بے خانماں لگا مجھ کو

———— (ندا فاضلی)

سلگے تمام عمر بدن کے الاؤ میں　　سایہ ہمارے سر پہ کسی بد دعا کا تھا

———— (کمار پاشی)

دیوارِ ہجر پر تھے بہت صاحبو کے نام　　یہ بستیٔ فراق بھی شہرت سرا ملی

———— (ساقی فاروقی)

رازوں بھری گمبھیر خموشی کا گھنا جال　　ہنستے ہوئے اس شہر کو پھر قید کرے گا

———— (پرکاش فکری)

کاٹ آ گا ہیوں کی فصل مگر　　ذہن میں کچھ نئے سوال اُگا (صادق)

رگوں میں زہر بھری سوئیاں سی چبھتی ہیں　　یہ کس نے چھوڑ دیا ہے گلے لگا کے مجھے

ہم زمینوں پہ ہیں یوں زیرِ زمیں ہوں جیسے　　ایک سناٹا رگ و پے میں اترتا جائے

———— (عتیق اللہ)

جھلس نہ جائے مرے اعتماد کا چہرہ　　مرے مزاج کے قابل تو کوئی منظر لا

———— (واجد قریشی)

ان اشعار میں استعارہ سازی کا وہی رجحان کارفرما ہے، جسے میں نے ابتدا میں زبان کے تخلیقی استعمال کا رجحان قرار دیا تھا اور جس کی مثالیں ترقی پسند شعراء کے یہاں زیادہ تازگی اور توانائی سے ملتی ہیں۔ ترقی پسند شاعروں کے ورثے کو جدید شاعروں نے کچھ اور آگے بڑھایا اور زبان کو تخلیقی تجربوں کی بنیادی خصوصیت کا خارجی روپ بنانے کی کوشش کی۔ مثلاً اپنے بدن میں لاکھوں سورجوں کی آنچوں کا محسوس کرنا، اپنے لہو کی آگ کو بہتوں کے گھر کا نور قرار دینا، سمندر کے بیچ مکان بسا کر سونا، مگر آگ کی لپٹوں میں آنکھ کھلنا، اپنے لہو کی صدا کا صدیوں سے انتظار کرنا، پتھروں کو یادگارِ شہرِ ستم گر قرار دینا، دل گرفتگی کا چھیڑنا، خود کو جلوسِ وقت کا لمحہ اور پھر جنازہ قرار دینا، خشک پتوں کو شادابیٔ رفتہ کی نشانی سمجھ کر چننا، اپنے اندر گرتے پتوں کی آواز کا

سننا، خود کو بدلتا ہوا موسم سمجھنا، اپنی آواز کے دیار میں گھرا رہنا، جسم کو شرحِ رنگ و بو قرار دینا، بے چہرہ منظروں کو تراشنے کے لیے اندھیرا اچھالنا، نمائش میں لگا ہوا بازار ہونا، وقت کی ڈور ٹوٹنا اور سر پر لٹکتی ہوئی تلوار گرنا، روح کا سلوٹوں سے بھرا ہونا، یاد کا ڈوبا ہوا چاند ابھرنا، نظر کی دھوپ میں سائے کا گھلنا، زرد رت کے برگ و ثمر چننا، خلاؤں میں مبہوت کھڑا ہونے کا احساس ہونا، چراغوں کو آنکھوں میں محفوظ رکھنے کی تمنا کرنا، خود کو شاخ سے گرتے ہوئے پتے کی صدا قرار دینا، دھند میں لپٹا ہوا جزیرہ ہونا، دائروں کی قید میں ہونا، گھنے جنگل میں رستہ گم ہونا، منظر کو راکھ سمجھنا، گھر جلانے والے شخص کو اپنی طرح بے خانماں سمجھنا، بدن کے الاؤ میں سلگنا، دیوارِ ہجر پر بہتوں کا نام لکھا ہونا، رازوں بھری گمبھیر خموشی کا گھنا جال ہونا، آگاہیوں کی فصل کاٹنا، رگوں میں زہر بھری سوئیوں کا چبھنا، رگ و پے میں سناٹے کے اترنے کا احساس اعتماد کا چہرہ جھلسنا، ایسے استعارے ہیں، جو شعری استعارے ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر ترسیل کی بے پناہ قوت رکھتے ہیں۔ جدید شاعری میں استعارہ سازی کا یہ رجحان، ترقی پسند شاعروں کی استعارہ سازی کی توسیع اور اس روایت کا اگلا قدم ہے۔ وہ لوگ جو شعری جمالیات کی سطح پر ترقی پسند اور جدید شاعری کو دو الگ خانوں میں تقسیم کرتے ہیں، انھیں اس طرف از سرِ نو غور کرنا ہوگا۔ بعض جدید شاعر، بے مقصدیت، ابہام ترسیل کے المیہ، قدروں کے زوال، ناکام مستقبل، تنہائی، تشنج، وغیرہ کو اپنی زندگی اور شاعری کا محور خیال کرتے ہیں۔ یہ نقطۂ نظر، ترقی پسند نقطۂ نظر سے قطعاً متضاد ہے، مگر شعری جمالیات کی سطح پر دونوں میں کوئی بہت بڑا امتیاز نہیں ہے۔ دونوں طرح کے شعرا کا غالب رجحان استعارہ سازی کا رجحان ہے۔ جس کی تہ میں ہم عصر زندگی سے ناآسودگی کا احساس کارفرما ہے۔ اردو شاعری کا جو سفر لسانی تجربے سے شروع ہوا تھا، وہ تخلیقی

حرکیت تک آپہنچا ہے۔ اگرچہ ہمارے ہم عصر اردو شاعروں نے استعارہ کو تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ لیکن تخلیقی حرکیت کا کمال پیکر تراشی اور علامت نگاری میں نظر آتا ہے۔ ذیل میں جدید پیکر تراشی اور علامت نگاری کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

پیکر تراشی پیکر کے دو مفہوم عام ہیں۔ ایک نفسیاتی و تجریدی ہے، جس میں پیکر کو تصور، عکس اور ذہنی شبیہہ تصور کیا جاتا ہے اور دوسرا لسانی ہے، جس میں پیکر کو زبان کی مختلف شکلوں یعنی تشبیہہ، استعارہ اور لفظی تصویر وغیرہ خیال کیا جاتا ہے پیکر کا پہلا مفہوم نفسیات اور دوسرا ادب سے قریب تر ہے۔ لیکن پیکر کی جامع تعریف ان دونوں تصورات کے امتزاج کے بغیر نہیں کی جا سکتی۔ اردو تنقید میں پیکر کے ادبی تصور کی جھلک "وصف"، "مصوری" اور محاکات کی تعریفوں میں ملتی ہے۔ وصف کی تعریف یہ ہے کہ "جو شعر منہ سے نکلتا ہے عالمِ کلام میں باغ جنّت کا پھول بن جاتا ہے یعنی صورت کی ہو بہو تصویر ہو جاتا ہے۔" ۵۷ اس تعریف میں کسی قدر پیکر کی تعریف کی جھلک ملتی ہے۔ شاعرانہ مصوری کی تعریف یہ ہے کہ "شاعری مصوری ہے۔" ۵۸ اس تعریف میں مصوری اور شاعری کو ایک دوسرے کا مترادف قرار دیدیا گیا ہے۔ مصوری مادی اور بصری ہوتی ہے۔ اس لیے جزوی طور پر اس کی تعریف پیکر کے مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہے۔" محاکات کی تعریف یہ ہے کہ "محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔" ۵۹ محاکات کی

---

۵۷ مولوی عبدالرحمان، مراۃ الشعر (۱۹۲۶) دہلی ص ۱۴۲

۵۸ عبدالرحمان بجنوری، محاسنِ کلام غالب (۱۹۲۵ء) اورنگ آباد ص ۱۸ (طبع ثانی)

۵۹ شبلی نعمانی: شعر العجم (جلد چہارم) (۱۹۵۱) اعظم گڑھ ص ۶

تعریف، وصف اور مصوری کی تعریفوں، کے مقابلے میں پیکر کی تعریف سے زیادہ قریب ہے، کیونکہ اس میں "چیز اور حالت" دونوں کی "تصویر" آنکھوں میں پھرنے کی شرط ہے اور یہ تعریف "ذہنی پیکریت" اور لسانیاتی پیکریت" دونوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ پھر بھی اردو کی کوئی پرانی اصطلاح پیکر کے مفہوم کو ادا نہیں کرتی۔

نفسیاتی پیکر مادی ادراک کی "تخلیق جدید" ہے۔ جو جذباتی لمحات کے موقعوں پر ذہن میں ابھرتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص کسی مخصوص رنگ کو دیکھتا ہے تو وہ اس رنگ کا ایک مخصوص پیکر اپنے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے۔ چونکہ پیکر کو ایک داخلی کیفیت کی صورت میں محسوس کیا جاتا ہے۔ اس لیے خود پیکر خارجی رنگ کی ثانوی نقل قرار پاتا ہے۔ پیکر محض قوتِ باصرہ کے ذریعہ ہی دماغ میں نہیں ابھرتے بلکہ کل حواس یعنی باصرہ، شامہ، ذائقہ، لامسہ اور سامعہ کے ذریعہ بھی پیدا ہوتے ہیں۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض اوقات پیکر مادی ادراک کے بغیر ذہن میں نمودار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً

۱۔ کسی چیز کو کبھی پہلے دیکھا اور وہ فی الوقت سامنے نہ ہو۔ محض یادداشت سے ذہن میں اس کے پیکر کی تخلیق ہوئے ــــ ایسے پیکروں کا تعلق ماضی کی یادداشتوں سے ہوتا ہے۔ اس لیے ایسے پیکروں کو یادداشتی پیکر کہتے ہیں۔

۲۔ بعض اوقات ذہن کسی مخصوص تجربہ پر بالواسطہ مرکوز رہتا ہے اور اس کے پیکر تراشتا رہتا ہے۔

۳۔ تخیل کے ذریعہ ادراک کے نئے مرکبات بنتے رہتے ہیں اور ان مرکبات سے نئے نئے پیکر ابھرتے رہتے ہیں۔

۴۔ ذہن خواب کے عالم میں پیکر تراشی کا عمل کرتا ہے۔

۵۔ بخار کے عالم میں ذہن پیکر تراشی کے نیم شعوری عمل سے گزرتا ہے۔

لسانیاتی پیکریت ان تمام پیکروں کی طرف اشارہ کرتی ہے جنھیں زبان اور اس کی مختلف شکلیں ذہن میں پیدا کرتی ہیں۔ الفاظ شاعر کے اُن تجربوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو مادی ادراک کو جگاتے ہیں اور قاری کے تجربوں کو بیدار کرتے ہیں یا حسّی تاثرات کو ابھارتے ہیں۔ چونکہ شعر تجریدی خیال اور پیکر کا مرکب ہوتا ہے۔ اس لیے پیکریت میں دونوں چیزیں یعنی خالص پیکر اور خیال و پیکر کے مرکبات شامل ہیں۔ جو چیز پیکر کو قوت اور تاثیر عطا کرتی ہے وہ پیکر کی محاکاتیت سے زیادہ اس کی ذہنی وقوع پذیری ہے جو ہیجانات سے متعلق ہوتی ہے۔ مس ڈانی (MISS DAWNEY) کا خیال ہے کہ پیکر کو محض مادی اور یا مادی تصویر کی حیثیت سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ بلکہ اس کو ایسے خیال کے مواد کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے جس میں ایک قسم کی حسّی خصوصیت ہوتی ہو اور مس اسپرجیون (MISS SPURGEON) پیکر کی اصطلاح کو تشبیہہ، استعارہ اور اُن کے تمام مرکبات یا ان جیسی چیزوں کے لیے استعمال کرتی ہیں۔ سی۔ ڈے لیوس (C. DAY LEWIS) کا خیال ہے کہ "پیکر لفظوں سے بنائی ہوئی تصویر ہے" اور اس خصوصیت کی وجہ سے فوگل (FOGLE) پیکر کو "شاعری کے حسّی عناصر" قرار دیتا ہے۔ اس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ پیکریت میں محض ذہنی پیکر ہی شامل نہیں جو حواس خمسہ یا دوسرے نفسیاتی ردعمل یا فطری کیفیتوں سے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔ بلکہ اس میں خیال و پیکر کے مرکبات اور الفاظ کی وہ تمام صورتیں شامل ہیں جو پیکر تراشی کرتی اور اس کی تشکیل میں مدد کرتی ہیں۔ اگرچہ پیکر حسّی اور ادراکی ہوتا ہے مگر یہ کسی غیر حسّی شے کی نمائندگی کرتا ہے اور کسی داخلی شے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ بیک وقت ذہنی خاکہ اظہارِ بیان اور استعارہ کی تمام صورتوں پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ پیکریت کی تمام تعریفوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱- ذہنی پیکریت
۲- مجازی پیکریت
۳- تجسیمی پیکریت

جو تعریفیں پیکر کو خالص ذہنی پیکر قرار دیتی ہیں وہ نفسیاتی ہیں۔ سر فرانس گیلٹن (SIR FRANCIS GALTAN) نے تجربہ کے بعد یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ہر آدمی کی پیکروں کی تخلیق کی عادت الگ الگ ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر مختلف آدمیوں سے جنھوں نے ایک ساتھ ناشتہ کیا تھا پوچھا جائے کہ صبح کھانے کی میز پر کیا کیا تھا تو ہر آدمی کا جواب جداگانہ ہوگا۔ ہر شخص حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک حواس کی بنیاد پر جواب دے گا۔ اس لیے ایک چیز کے پیکر مختلف ذہنوں میں مختلف ہوتے ہیں۔ مجازی پیکریت میں دو پہلو شامل ہوتے ہیں۔ لغوی پیکریت اور مجازی پیکریت۔ مجازی پیکریت میں کبھی ایک کبھی دوسرا اور کبھی دونوں پہلو شامل ہوتے ہیں۔ اس میں خیال اور لسانیاتی شکلوں پر گفتگو کی جاتی ہے۔ میکس میولر کا خیال ہے کہ جب انسان اپنے مجرد خیالات کو ترقی دیتا ہے تو اس کا اظہار مادی وسیلوں سے کرتا ہے۔ چونکہ لغوی اندازِ بیان اس کی ضرورت کو پورا کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس لیے وہ مجازی اندازِ بیان اختیار کرتا ہے اس طرح میکس میولر کے خیال میں مجازی پیکریت اظہار کو زیادہ جامع بناتی ہے اور زبان استعاروں کے ذریعہ نمو پذیر ہوتی ہے۔ تجسیمی پیکریت میں پیکروں کے عمل پر بحث کی جاتی ہے۔ خواہ پیکر لغوی ہوں یا مجازی۔ اس کے دائرہ میں دونوں شامل ہیں۔ پیکر شاعر کے وجدان، بصیرت اور داخلیت کا انکشاف کرتا ہے۔ اس کے ذہن کی حسی صلاحیتوں اور اس کے مزاج و کردار کا مظاہرہ کرتا ہے۔

ذہنی پیکریت، خالص ذہنی، وجدانی اور مجرد ہوتی ہے۔ اس لیے اس پر تجزیاتی اور سائنٹفک انداز سے گفتگو نہیں ہوسکتی۔ ذہنی پیکریت کو لسانی پیکریت کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ذہن کا بنیادی عمل ہی پیکر سازی اور علامت سازی کا عمل ہے۔ اس عمل میں مجرد پیکروں اور علامتوں کو مجازی یا لسانی پیکروں میں تبدیل کرنا شامل بھی ہے۔ اس لیے جدید شاعروں کی پیکریت، کا مطالعہ سے ذہنی اور وجدانی بصیرت کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

آنگن کی راکھ ریشمی آنچل میں بس گئی ۔۔۔ جوڑے کے ساتھ سوکھ گئے پھول پیار کے

(وزیر آغا)

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر ۔۔۔ اُداسی بال کھولے سو رہی ہے
دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر ۔۔۔ کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناصر کاظمی)

عذاب یہ ہے کہ مجھ جیسے پھول اور بھی ہیں ۔۔۔ صلیبِ وقت سے دستِ خزاں اُتار مجھے
دریوزۂ بہار کی خاطر ہر ایک شاخ ۔۔۔ پھیلی ہوئی ہے دستِ طلب گار کی طرح

(انور صدیقی)

وعدے پہ تیرے گرد کی تہ ہے جمی ہوئی ۔۔۔ جالے تنے ہوئے ہیں مرے انتظار پر

(صادق)

کتنی یادیں مری پلکوں سے لگی روتی ہیں ۔۔۔ وحشی بھری یادوں کے جنگل سے نکالو مجھ کو

(ساحل احمد)

نظر میں چبھتے نہ چہروں کے ٹوٹے آئینے ۔۔۔ تو وقت مجھ کو بھی چہروں کا نوحہ خواں لکھتا
اقدار کی فصیلوں کو بھر توڑتے ہوئے ۔۔۔ کچھ لوگ شہرِ فکر کے اندر تک آئے ہیں

(ظہیر غازی پوری)

جم گئیں احساس کی مٹی پہ ایسی کائیاں جن سے دَلدل میں پھنستی جاتی ہے جینے کی امنگ
چہرے کے گرد ایسا ہے ہالہ عتاب کا جیسے ہو چودھویں کو سمندر کے منہ میں جھاگ

(کرامت علی کرامت)

ان اشعار میں آنگن کی راکھ کا ریشمی آنچل میں بسنا اور جوڑے کے ساتھ پیار کے پھولوں کا سوکھنا گھر کی دیواروں پر اداسی کا بال کھول کر سونا۔ دھیان کی سیڑھیوں پر چپکے سے پاؤں دھرنا، صلیب وقت سے خود کو اتارنے کی خواہش کرنا، ہر شاخ کا دریوزۂ بہار کی خاطر دست طلب گار کی طرح پھیلنا، وعدہ پر گرد کی تہہ جمنا اور انتظار پر جالوں کا تنا ہوا ہونا، یادوں کا پلکوں سے اگ کر رونا، اور وحشی بھری یادوں کے جنگل سے نکالنے کے لیے چلانا، نظروں میں چہروں کے ٹوٹے آئینوں کا چبھنا، اقدار کی فصیلوں کو توڑنا، احساس کی مٹی پر کائیاں جمنا اور چودھویں کی چاندنی میں سمندر کے منہ میں جھاگ ہونا، ایسے استعارے ہیں، جو ان اشعار کی "پیکریت" کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان اشعار اور ان کے بنیادی پیکروں کے تجزیے سے چند باتیں صاف معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان میں بیشتر ایسے پیکر ہیں جنھیں کوئی ایک نام نہیں دیا جاسکتا اگرچہ بنیادی طور پر ان سب میں "بصریت" قدرِ مشترک کا کام کرتی ہے۔ مگر دوسرے "حسیاتی" عناصر بھی شامل ہیں اور مزاج کے اعتبار سے کہیں متحرک، کہیں جامد کہیں رنگیں، کہیں یادداشتی اور کہیں بے رنگ بھی ہیں۔ اس طرح یہ پیکریت اپنی جگہ واضح، شفاف اور ترسیلی ہوتے ہوئے بھی کسی قدر پیچیدہ اور مبہم ہے۔ یہ خصوصیت اس میں ایک طرف تازگی اور دوسری طرف معنویت کی خصوصیت پیدا کرتی ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ تمام پیکر اگرچہ گرد و پیش کے ماحول اور فطرت نیز مظاہرِ فطرت سے اخذ کیے ہیں، مگر یہ شاعر کے داخلی، وجدانی اور جمالیاتی تجربوں کے "نقوش" کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ ان نقوش کے ذریعے شاعر کے ذہنی اور روحانی تاثر اور تجربے

کی بنیادی خصوصیت تک رسائی ہو جاتی ہے۔ ان اشعار میں سے کسی شعر کو لے لیجیے اور اُس کے پیکر کا تجزیہ کر کے شعر کی ہیئت اور بُنت نیز پورے تناظر میں دیکھیے تو ذہن پر شاعر کے مخصوص تجربوں کی گرہیں مشکِ نافہ کی طرح کھُل جاتی ہیں اور ہر احساس، جذبے اور خیال کے بنیادی آہنگ نیز اس کے ذیلی رنگوں کا احساس اور عرفان ہوتا ہے۔ ابلاغ کی اس منزل میں قاری یا سامع مسرت کے ذریعہ بصیرت حاصل کرتا ہے۔ تنہا یہی خصوصیت ان اشعار کی پیکریت کو کامیاب پیکریت ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔

پیکروں کو ان کے تخلیق کے سرچشموں اور ان کے "اندازِ عمل" کی بنیاد پر الگ الگ نام دیئے جاتے ہیں۔ بعض پیکر حسی اور ادراکی ہوتے ہیں۔ اس لیے انھیں خواس خمسہ کی نسبت سے نام دیئے جاتے ہیں۔ مثلاً وہ پیکر جو کسی چیز، واقعہ یا حالت کو دیکھنے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے، اس کو بصری پیکر (WSUAL IMAGE) کہتے ہیں۔ وہ پیکر جو کسی چیز، واقعہ یا حالت کی کھنک سننے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس کو پیکرِ سامعہ (AUDITCRY IMAGE) کہتے ہیں۔ اس طرح کسی خوشبو سے جو پیکر ابھرتا ہے وہ پیکر شامہ (OLFACTCRY IMAGE) کہلاتا ہے۔ ذائقہ سے جو پیکر ابھرتا ہے وہ پیکر ذائقہ (TACTILE IMAGE) کہلاتا ہے۔ کسی چیز کو چھونے سے جو پیکر بنتا ہے۔ اس کو لمسی پیکر کہتے ہیں۔ چونکہ قوتِ بصارت سے ہم ہر چیز کو دیکھ سکتے ہیں اور اس کے پیکر کو زیادہ بہتر صورت میں ذہن میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ اس لیے سب سے زیادہ طاقت ور "بصری پیکر" ہوتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے حواس سے متعلق پیکر آتے ہیں۔

ان پیکروں کے علاوہ اور قسم کے پیکر بھی ہوتے ہیں۔ احساس حرارت سے ہم گرم چیزوں کا احساس کرتے ہیں اور ذہن میں حرارتی پیکر (THERMAL IMAGE) بنا لیتے ہیں۔ احساسِ برودت سے سرد اشیا کا احساس کرتے ہیں اور ذہن میں پیکر

بنا لیتے ہیں۔ ایسے پیکروں کو برودتی پیکر (NIBERNAL IMAGE) کہتے ہیں۔
احساس حرکت سے ہم ذہن میں مختلف قسم کی حیثیتوں کے پیکر بنا لیتے ہیں جنھیں متحرک پیکر (EMPATIRC IMAGE) کہتے ہیں۔ اس طرح ایک احساس استغراق بھی ہے۔ اس قوت سے ہم کسی تخلیق کے حسن میں محو ہو جاتے ہیں اور محویت کے عالم میں استغراقی پیکر (SYNAETIC IMAGE) کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک احساس رنگ بھی ہے جس کے ذریعہ ہم کسی چیز کو ایک حواس سے دوسرے حواس کی طرف منتقل کر دیتے ہیں۔ مثلاً کسی آواز کو سن کر ذہن کسی رنگ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور اس کے رنگ کا پیکر بنا لیتا ہے۔ ایسی صورت میں ذہن آواز کو رنگ کی صورت میں تبدیل کر کے محفوظ کر لیتا ہے۔ مثلاً وائلن کی آواز سن کر ہم ساز کی طرف متوجہ نہ ہوں بلکہ اس کی ساخت اور اس کے رنگ کی طرف ذہن منتقل ہو جائے۔ اس کیفیت کو رنگین سامعہ یا الوانی سامعہ کا نام دیا جا سکتا ہے اور یہ کیفیت دو مختلف حواسوں کے امتزاج سے ظہور پذیر ہوتی ہے۔

پیکروں کی تقسیم دوسری طرح بھی کی جا سکتی ہے۔ مثلاً اگر پیکر ذہن میں متحرک ہو یا احساسِ حرکت پیدا کرتا ہو تو اس کو متحرک پیکریت (DYNAMIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ اس کے برعکس خاموش اور پرسکون ہو تو جامد پیکریت (STATIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ اگر پیکر رنگ برنگے ہوں تو اس کو رنگین پیکریت (COLOUR IMAGERY) اور بے رنگ ہوں تو بے رنگ پیکریت (COLOURLESS IMAGERY) کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ بعض پیکر اپنی تخلیق اور تلازمات کے نقطۂ نظر سے بالکل آزاد ہوتے ہیں اور کسی نظم میں ایک دوسرے سے ظاہری ربط نہیں رکھتے انھیں آزاد پیکریت (FREE IMAGERY) کا نام دیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس محصور

پیکریت (TIED IMAGERY) اس وقت نمودار ہوتی ہے جب قاری محویت کے عالم میں مطالعہ کرتا ہے اور ذہن میں یکے بعد دیگرے پیکروں کے سلسلے بنتے چلے جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے مل کر گھنی تہ بنا لیتے ہیں، جن پیکروں کا تعلق ماضی کی یادوں سے ہے۔ انھیں یادداشتی پیکر (MEMORY IMAGE) اور جن کا تعلق مستقبل سے ہے۔ انھیں تخیلی پیکر (FANCY IMAGE) کا نام دیا جاتا ہے۔ ماہرین نفسیات نے نئے پیکروں کی اور بھی قسمیں بنائی ہیں۔ مثلاً کسی پیکر کا تجربہ اس قدر شدید انداز میں ہو کہ ہم اس کو اصلی محسوس کرنے لگیں تو اس کو باشعور وہمی پیکریت (EIDETIC IMAGERY) کہتے ہیں۔ جب اس پیکر پر حقیقت کا گمان گزرنے لگے تو اس کو وہمی پیکریت (HALLUCINATOCY IMAGERY) کہا جاتا ہے اور جب غنودگی کے عالم میں کوئی پیکر نظر آئے تو اس کو "مصنوعی نورمی پیکریت" (HYPNA GOGIC) کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ جدید غزل کے پیکروں کا تجزیہ دیکھیے۔

بصری پیکر:-

اب بھی ہر گھر کے کالک لگے طاق پر میرے بوسوں کی پرچھائیاں ثبت ہیں
ایک دیا ہوں میں یادوں بھری رات کا، مت جلاؤ ہواؤں کے رخ پر مجھے

———— (نشتر خانقاہی)

گھر کے کالک لگے طاقوں پر بوسوں کی پرچھائیاں ثبت ہونا
یادوں بھری رات کا دیا ہونا

سماعی پیکر:

یہ میری ذات ہے کہ کوئی گونجتا کھنڈر — اپنی صدا پہ آپ ہی پاگل ہوا ہوں میں

———— (من موہن تلخ)

گونجتا کھنڈر ہونا

اپنی صدا پہ پاگل ہونا

لمسی پیکر :۔

آخری بوسے کی ٹھنڈی راکھ بس ہونٹوں پر ہے — اب کہاں وہ سرخ انگارے جو پانی ہو گئے

(نشتر خانقاہی)

آخری بوسے کی ٹھنڈی راکھ کا ہونٹوں پر ہونا

سرخ انگاروں (جذبے کی شدت سے ہونٹوں کی سرخی) کا پانی ہونا

پیکر شامہ :۔

یہ کس نے چھین لیے مجھ سے خوشبوؤں کے مکان — یہ کون دشت کی دیوار کر گیا مجھ کو

(انور صدیقی)

خوشبوؤں کے مکانوں کا چھین لینا

دشت کی دیوار کر جانا

دھری رہے گی یہ خوشبو کی کھوکھلی زنجیر — ہر ایک رنگ سے اڑ جاؤں گا ہوا کی طرح

(کیلاش ماہر)

خوشبو کی کھوکھلی زنجیر کا دھرا رہنا

رنگ سے خوشبو بن کر اڑ جانا

پیکر ذائقہ :۔

ہونٹوں پہ جاگ اٹھا تھا مرے خون کا ذائقہ — لذت بڑی عجیب تھی صحرا کی پیاس میں

(ممتاز راشد)

ہونٹوں پر خون کے ذائقہ کا جاگ اٹھنا

صحرا کی پیاس کی لذت کا عجیب احساس ہونا

رنگین پیکر:۔

مرجھا گیا جو دل میں اجالے کا سرخ پھول
تاروں بھرا یہ کھیت بھی بنجر لگا مجھے

(شکیب جلالی)

سنہری مچھلیاں بادل میں کوند جاتی ہیں
بدن وہی ہے جو بندش میں بھی قبا سے لڑے

سیاہ رات کے سر پر سفید پھول کھلا
روایتوں میں بڑی پیچ دار جدّت ہے

(بشیر بدر)

یہ چہروں پہ جم رہی ہیں جو یہ برف کی تہیں
بے دست و پا ہیں شعلۂ انفاس بھی تہیں

(حامدی کاشمیری)

اے ساعتِ اول کے ضیا ساز فرشتے
رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے

کوئی بھولی ہوئی شے طاقِ ہر منظر پہ رکھی تھی
ستارے چھت پہ رکھے تھے شکن بستر پہ رکھی تھی

(بانی)

میری چپ سے بھی صداؤں کی شعاعیں نکلیں
ایسے لہجے کی تپسیا کی دمک ہے مجھ میں

(من موہن تلخ)

دل میں جو چٹکیاں سی لیتا ہے
یہ سیہ سرد ہاتھ کس کا ہے

(مخمور سعیدی)

اُجالے کا سرخ پھول، تاروں بھرے کھیت کا بنجر ہونا، سنہری مچھلیوں کا کوندنا، سیاہ رات کے سر پہ سفید پھول کا کھلنا، چہروں پر برف کی تہوں کا جمنا، شعلۂ انفاس کا بے دست و پا ہونا، ساعتِ اول کا ضیا ساز فرشتہ، رنگوں کی سواری کا نکلنا، بھولی ہوئی شے کا ہر منظر کے طاق پر رکھا ہوا ہونا، ستاروں کا چھت پر اور شکن کا بستر پر رکھا ہوا ہونا، چپ سے صداؤں کی شعاعوں کا نکلنا، لہجے کی تپسیا کی دمک، سیہ سرد ہاتھ کا دل میں چٹکیاں لینا۔

بے رنگ پیکر:

نکل پڑی ہیں تعاقب میں ہانپتی سڑکیں
کہیں یہاں سے بس اک... بات ہو تو بھاگ چلیں

(حامدی کاشمیری)

ہر ایک سمت ہی دیوارِ آب تھی اس کے
مگر وہ مجھ سے زیادہ مجھے پیاسا لگا
یقیں کی کترنیں جیبوں میں چھانٹ کر بھر لیں
قدم قدم پہ اک اندھا سراب تھا آگے

(عتیق اللہ)

پہنچ گیا ہوں زمان و مکان کے ملبے تک
مری انا مجھے الزامِ نارسائی نہ دے
سانحہ یہ بھی اک روز کر جاؤں گا
وقت کی پالکی سے اُتر جاؤں گا

(مظہر امام)

ہانپتی سڑکوں کا تعاقب میں نکل پڑنا، دیوار آب، یقین کی کترنیں، اندھا سراب، زمان و مکان کا ملبا، وقت کی پالکی سے اترنا۔

متحرک پیکر

ترے خطوں کی لکیروں سے اب بھی اٹھتی ہے
لپک، دمکتی ہوئی انگلیاں چلانے کی
کھل گئی تھی آندھیوں کے سامنے دل کی کتاب
ایک کاغذ سا ہوا میں دیر تک اُڑتا رہا

(بمل کرشن اشک)

بدن کی دیوار پر رواں ہیں
اداس لمحے کہ چیونٹیاں ہیں

(کرشن موہن)

خطوں کی لکیروں سے انگلیاں چلانے کی دمک کا اٹھنا، آندھیوں میں دل کی کتاب کا کھلنا، کاغذ کا ہوا میں لہرانا، اداس لمحوں کا بدن پر چیونٹیوں کی طرح رینگنا۔

جامد پیکر :۔

جھیلوں کے آس پاس تھے خیمے سکوت کے
ہنگامۂ حیات تو آبِ رواں میں تھا

(حسن نعیم)

اوس کی بوندوں میں بکھرا ہوا منظر جیسے
سب کا اس دور میں یہ حال ہے میرا ہی نہیں

(شکیب جلالی)

اب کے ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں
جس طرح سوکھے ہوئے پھول کتابوں میں ملیں

دن کے ڈھلتے ہی اجڑ جاتی ہیں آنکھیں ایسے
جس طرح شام کو، بازار کسی گاؤں میں

(احمد فراز)

جھیلوں کے پاس سکوت کے خیمے، اوس کی بوندوں کا بکھرا ہوا منظر، سوکھے ہوئے پھول، اجڑی آنکھیں اور شام کے وقت گاؤں کا بازار۔

آتشیں پیکر :۔

خورشید کی صلیب نے روشن کیا مجھے
میں دشت تیرگی میں گرا ابر سے تھا

چنار شاخ، زرنگار، دھوپ میرے سر پہ تھی
غبار بام و در بنا، زمین تخت ہو گئی

(زیب غوری)

میلوں تلک تھی پھیلی ہوئی دوپہر کی قاش
سینے میں بند سیکڑوں صدیوں کی پیاس تھی

(وزیر آغا)

ہر چند راکھ ہو کے بکھرنا ہے راہ میں
جلتے ہوئے پروں سے اڑا ہوں مجھے بھی دیکھ

(شکیب جلالی)

خورشید کی صلیب، چنار شاخ، زرنگار دھوپ، دوپہر کی قاش، جلتے ہوئے پروں سے اڑنا۔

برودتی پیکر :

ہر جسم سے ہٹا نہ سکے کاہلی کی برف
جس کی تہوں میں خواب بڑے تابناک تھے

(باقی)

ہاتھ جو مجھ سے چھڑاتی تھی وہی پرچھائیں لگ کے سو جاتی ہے راتوں کو مرے سینے سے

(خلیل الرحمان اعظمی)

آنسوؤں سے کوئی آواز کو نسبت نہ سہی بھیگتی جائے تو کچھ اور نکھرتی جائے

(غلام ربانی تاباں)

یہ برف سی ترے چہرے پہ کیوں پگھلنے لگی مری نگاہ میں خواہش کا شائبہ بھی نہ تھا

(شکیب جلالی)

کاہلی کی برف کا جسم پر جمنا، ہاتھ چھڑاتی ہوئی پرچھائیں، آنسوؤں سے بھیگی ہوئی آواز کا نکھرنا، برف سا چہرے پر پگھلنا۔

ان اشعار کے پیکروں کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے جدید شاعروں نے پیکروں کو حسن، شادابی اور خلاقی کے ساتھ برتا ہے جس سے ان کے اسلوب میں تازگی، بیان میں حسن اور معنویت کا اضافہ ہوا ہے اور حسی تجربوں، وجدانی بصیرت، خارجی دباؤ نیز نئے جنسی، جذباتی اور روحانی کرب وکیف کی پیچیدگی کو فنکاری سے نمایاں کیا ہے۔ جدید غزلوں کے پیکر خیال کو محسوس کرنے اور پھر اس کو بیان کرنے میں مدد کرتے ہیں جو پیکر زندگی سے گہرا ربط رکھتا ہے وہ شاعری میں زندگی کی نئی توانائی اور تازگی پیدا کرتا ہے۔ پیکر کے دو عناصر ہوتے ہیں۔ خارجی اور داخلی۔ پیکر کے خارجی عناصر بھی جذبات سے مملو ہوتے ہیں۔ پیکر میں آہنگ کی روح بھی شامل ہوتی ہے۔ اس لیے ایک عمدہ پیکر چونکانے کا کام کرتا ہے اور جب تک سمجھ میں نہیں آجاتا، مبالغہ آمیز معلوم ہوتا ہے۔

نظم یا شعر میں ایک پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر اس کے گرد اس انداز سے جمع ہو جاتے ہیں کہ بنیادی پیکر کی خصوصیت کو نمایاں کرتے ہیں گویا ایک پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر کی خصوصیات کو نمایاں کرتے ہیں۔ گویا

ایک پیکر بنیادی ہوتا ہے اور دوسرے پیکر ثانوی، لیکن یہ ثانوی پیکر اپنی انفرادیت کو بنیادی پیکر کی انفرادیت میں تحلیل کر کے نظم کی داخلی فضا کی وحدت میں اضافہ کرتے ہیں۔ بعض نظموں یا غزل کے شعر میں پیکروں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ ایک پیکر دوسرے پیکروں سے اشتراک عمل کرتا اور کل نظم کی وحدت اور تشکیل میں مددگار ہوتا ہے۔ ایسے تمام پیکر یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان میں سے اگر ایک کو بھی نظر انداز کر دیا جائے تو نظم کے مفہوم کی گہرائی وسعت اور تنوع پر اثر پڑتا ہے۔ کبھی کبھی ایک پیکر دوسرے پیکر سے متضاد ہوتا ہے اور ایک دوسرے سے تعلق نہیں رکھتا ——— بظاہر ان میں کوئی ربط نہیں ہوتا۔ مگر ان میں ایک معنوی ربط ضرور ہوتا ہے۔ جو خیال یا جذبہ کے داخلی رشتوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ جدید غزل کی پیکریت میں یہ صورت حال بہت واضح ہے۔ مختصراً یہ کہ:

۱۔ نظم یا شعر میں ایک بنیادی پیکر ہوتا ہے اور دوسرے پیکر ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔

۲۔ پیکروں کا لگاتار سلسلہ ہوتا ہے جو ایک دوسرے سے وابستہ ہوتا ہے۔

۳۔ آزاد پیکریت جس میں ایک پیکر دوسرے سے وابستہ نہیں ہوتا۔ مگر معنوی رشتوں سے مربوط ہوتا ہے۔

بعض شاعر ایک متعین پیکر کو ایک نظم میں یا مختلف نظموں میں بار بار استعمال کرتے ہیں۔ شاعر کا یہ انتخاب اور استعمال اس کے خالص نجی تجربہ کی علامت بن جاتا ہے۔ پیکروں کے انتخاب کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ پیکر کی تلاش محض آرائش کے لیے کی جائے، یہ مصنوعی پیکریت ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ پیکر خود بخود شعری تجربے کے بطن سے نمودار ہو۔ یہ اصل کامیاب پیکریت ہے۔ پیکر کی کامیابی اور عمدگی کا انحصار اس بات پر ہے کہ پیکر کتنا واضح، روشن اور نمایاں ہے اور معانی

کی ترسیل میں کتنا موثر ہے۔ بہت مبہم پیکر معانی کی ترسیل میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔ کامیاب پیکر قاری یا سامع کے ذہن پر تصویروں کے جلوؤں کی نقاب کشائی کے ساتھ، تلازموں کی طلسمی فضا کی تشکیل کرتا ہے اور بیک وقت معانی کی بہت سی تہوں کو کھولتا ہے۔ اس تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ:

۱- جدید غزل کی پیکریت قدیم غزل کی مخصوص پیکر تراشی سے ممتاز ہے۔ مگر یہ قدیم روایت کا تخلیقی اظہار ہے۔

۲- جدید اردو شاعروں نے حسیاتی اور دیگر طریقوں سے پیکر تراشی کی ہے لیکن ان کے یہاں زیادہ تر بصری پیکر ہیں۔

۳- جدید شاعروں کے یہاں اکہری پیکریت کم اور پیچیدہ پیکریت زیادہ ہے، ایک ہی شعر میں مختلف اور متضاد پیکروں نیز پیکر در پیکر کی خصوصیت نظر آتی ہے۔

۴- جدید غزل کی پیکریت، اپنے تصویری حسن اور خیال کی ندرت، اور تلازموں کی فضا سے معنویت میں اضافہ کرتی ہے۔

۵- جدید غزل کے پیکر اس دور کے تہذیبی، معاشرتی حالات کا نتیجہ ہیں۔

۶- یہ پیکریت انسانی ذہن، نفسیات اور داخلیت کی ان مخصوص کیفیات کی نقش گری کرتی ہے، جو آج کے دور کا مقدر ہے۔

علامت نگاری

علامت کی اصطلاح محض ادب سے مخصوص نہیں بلکہ منطق، فلسفہ، علم الحساب، دینیات، فنونِ لطیفہ، علمِ معانی اور دوسرے فنون کی مشترکہ اصطلاح ہے۔ علامت کا مفہوم تمام علوم و فنون میں جدا جدا ہے۔ مگر مذہبی علامت اور

ادبی علامت کا مفہوم ملتا جلتا ہے۔ اس کے علاوہ تمام علوم و فنون میں علامت کا یہ مفہوم قدرِ مشترک ہے کہ علامت ایک ایسی چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی کرتی ہے یا کسی دوسری چیز کا اظہار کرتی ہے یا اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ سچی علامت بن کر مخصوص چیز عالمگیر چیز کی نمائندگی کرتی ہے یا اس کا حوالہ دیتی ہے۔ ادبی علامت ایک ایسی طرزِ پیش کش ہے جس میں ایک مادی چیز تلازمات کو بیدار کر کے غیر مادی، ماورائی تخیئلی یا وجدانی اشیاء و احوال کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ اس طرح علامت میں ایسا کل ذہنی مواد یعنی تصور، خیال اور پیکر بھی شامل ہے، جس کی طرف علامت اشارہ کرتی ہے۔ دراصل علامت کسی چیز یا خیال کے علاوہ کسی اور ماورائی بات کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ یہ معنویت کی ایسی سطح سامنے لاتی ہے جس کو عام الفاظ اپنی گرفت میں لانے سے قاصر رہتے ہیں۔ علامت شاعری میں بہت اہم رول ادا کرتی ہے۔ یہ موضوع کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے۔ موضوع کو قابل قبول بناتی ہے۔ اگر موضوع سے گریز بھی کرتی ہے تو اس کے نئے امکانات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ ذہن میں سوئے ہوئے تجربوں کو بیدار کرتی ہے۔ تلازموں کی طلسمی فضا کو جگا کر معانی کی جلوہ گری کرتی ہے اور سب سے آخر میں یہ شعر کی آرائش بھی کرتی ہے۔ کولرج کے خیال میں شعری علامت ایک ایسا شفاف شیشہ ہے کہ جس میں مخصوص چیز منفرد اور عام چیز خاص نظر آتی ہے۔ یہ اپنی اس خصوصیت کے ذریعہ ماورائی کیفیت کو مادی بنا دیتی ہے۔

علامت اور نشان میں فرق ہے۔ ایک نشان کو دوسرے نشان سے بدلا جا سکتا ہے۔ مگر ایک علامت کو دوسری علامت سے تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ علامت اپنی جگہ قائم بالذات ہوتی ہے۔ فنکار کے یہاں اس کا

استعمال مسلسل ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں تعین اور تواتر کی خصوصیت ہوتی ہے۔ علامت کوئی بندھا ٹکا لفظ یا لفظ کی کوئی مخصوص صورت نہیں۔ ہر لفظ، ترکیب پیکر، استعارہ، تشبیہہ، تمثیل، اسطور، علامت بن سکتی ہے۔ ان چیزوں کی علامت میں تبدیل ہونے کا عمل طرزِ پیش کش اور علامتی مقصد پر منحصر ہوتا ہے۔ نشان اپنی دلالتِ وضعی کے تحت استعمال ہوتا ہے اور اپنے متعین معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ اس کے معنی محض لغوی اور سائنسی ہوتے ہیں۔ علامت تخیئلی اور جذباتی مفہوم کو ادا کرتی ہے۔ تلازمات کو بیدار کرتی ہے۔ نشان اور علامت کے فرق اور ان کی نوعیتوں کو واضح کرتے ہوئے سوسین لینگر نے لکھا ہے۔

"ہم آپس میں ایسے نشانات (الفاظ) استعمال کرتے ہیں، جو خارجی دنیا میں کسی موجود شے کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔ ہمارے اکثر الفاظ اس نوعیت کے ہیں۔ جب ہم ان کو ادا کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہم آنکھ، کان یا ناک کو ان کی طرف متوجہ کریں بلکہ یہ صرف ان کے متعلق اظہار خیال کا ذریعہ ہیں۔ وہ اشیا کے وجود کا اعلان نہیں کرتے بلکہ ان کی غیر موجودگی میں ان کے متعلق یاد دہانی کراتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ الفاظ ایسے تجربات یا اشیا کا بدل ہوں۔ جو قوتِ متخیلہ کے مرہونِ منت ہوں اور شاید کبھی مستقبل میں ہمارے حسی تجربات میں آئیں۔ اس لیے ہم ان کو متبادل نشانات کہہ سکتے ہیں۔ یہ نشانات اشیا کے مظہرات نہیں بلکہ ان کی علامت ہوتے ہیں۔" ؎۱

کسی شاعر کے یہاں جب کوئی پیکر، استعارہ یا لفظ بار بار اور لگاتار

۱: فلسفہ کا نیا آہنگ، (از بشیر احمد ڈار) ۱۹۶۲ء لاہور ص ۵۲

استعمال ہوتا ہے تو اس کے بعض تلازمی رشتوں کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس لیے ہر شاعر کے یہاں ابتداءً استعاروں یا پیکروں کا استعمال ہوتا ہے۔ لیکن بعد میں وہ استعارے اور پیکر مخصوص تلازمات کو بیدار کرنے کی صلاحیت کی وجہ سے علامت بن جاتے ہیں۔ ڈبلیو۔ بی۔ ایٹس (W.B. YEATS) نے شیلی کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہر شخص شاعری میں ایسے پیکروں کو تلاش کر سکتا ہے جن میں علامتی خصوصیت نہیں ہوتی اور بہت سے ایسے پیکر بھی تلاش کر سکتا ہے، جن میں علامتی خصوصیت ہوتی ہے جیسے جیسے زمانہ گزرتا ہے وہ ان پیکروں کو زیادہ شعوری طور پر علامتی مقصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔

کسی فنکار کے یہاں بعض پیکر متعین ہوتا ہے۔ اس کا استعمال بار بار ہوتا ہے۔ یا یہ کسی نظم میں کئی بار استعمال ہوتا ہے یا کسی نظم میں بنیادی اور کلیدی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور دوسرے پیکروں کو اپنی خصوصیات کی تکمیل یا توسیع کے لیے اپنے گرد جمع کر لیتا ہے۔ اس میں بھی علامتی جھلک پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض خصوصیات سے اس کی شناخت کی جا سکتی ہے۔ مثلاً:

۱۔ پیکر کو جس چیز کی علامت بتایا ہے۔ پیکر اور اس چیز کی نوعیت واضح ہونی چاہیے۔

۲۔ اور پیکر محض لغوی معنی کی ترسیل نہ کرتا ہو بلکہ مجازی مفاہیم کا انعکاس بھی کرتا ہو۔

۳۔ پیکر کے محض تلازمات کا دباؤ اتنا شدید ہو کہ اس کی علامتی تشریح کی ضرورت محسوس ہو۔

لیکن جب پیکر اپنے لغوی معانی کھو دیتا ہے اور محض تلازمی معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ اس وقت پیکر خالص علامت کی سطح پر آ جاتا ہے۔ پیکروں کے

علامتی حیثیت اختیار کرنے کے عمل اور وجوہ کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ :-

۱- شاعروں کے یہاں پیکریت کا سرچشمہ کیا ہے۔؟ کیا شاعر نے علامتوں کو فطرت، اور مظاہرِ فطرت سے اخذ کیا ہے یا تاریخ ولغت سے استفادہ کیا ہے یا علامتوں کو عالمگیر تجربوں سے ماخوذ تلازمی طاقت سے حاصل کیا ہے۔

۲- مختلف شاعروں کی پیکریت کا معیار کیا ہے۔؟ کیا شاعروں نے پیکروں کے ذریعہ سچے تجربوں کی ترسیل کی ہے یا محض کسی خواب، وجدانی حالت یا تخیئلی فضا کی عکاسی کی ہے۔

۳- ان شاعروں کا اندازِ پیش کش کیا ہے، جس میں پیکروں نے علامتی حیثیت اختیار کی ہے۔ اس سلسلے میں یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ کیا یہ عمل اجتماعی لاشعور کے زیرِ اثر ہوا ہے۔ یا مخصوص تاریخی روایات کے تحت ہوا ہے۔ یا داخلی رشتوں کے تحت پیکروں کو علامتی طاقت حاصل ہوئی ہے. یا شاعر نے کوئی مخصوص فنی طریقۂ کار اپنا لیا ہے یا شاعر نے چند چیزوں کو ملا کر ایک نیا مرکب بنا لیا ہے۔ علامت محض پیکر کی صورت میں ہی نمایاں نہیں ہوتی بلکہ استعاروں، تشبیہوں، تمثیلوں، تشخص (PERSONIFICATION) کے انداز میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح علامت کا ظہور استعاروں، تشبیہوں، پیکروں اور بے جان چیزوں میں جاندار چیزوں کی صفات کی صورت میں ہوتا ہے۔ دراصل علامت کا عمل ایک پیچیدہ عمل ہے اس کا ظہور بھی پیچیدہ انداز میں ہوتا ہے۔ استعارے، پیکر، تشبیہیں تجسیم حیاتیت (ANIMISM) اور تمثیل ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہیں اور محض اپنے طرزِ عمل اور مقصد سے پہچانے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ

اشعار پڑھیے :۔

آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کے پار ‏ اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھبرایا ہوا

(ظفر اقبال)

کس کس کے گھر کا نور تھی میرے لہو کی آگ ‏ جب بجھ گیا تو پھر سے جلا گیا مجھے

(نشتر خانقاہی)

صبح کے اخباروں کی سرخی، بن کر شہر پہ چھائی آگ
آج یہ کیسا دن نکلا کیوں سورج نے برسائی آگ

(مخمور سعیدی)

اپنے کمرے کے دروازے موندے ہوئے دن کو بستر میں تارے اگاتا ہوں
سمٹی سمٹی سی، نادم سی محجوب سی، میرے آنگن میں بیٹھی ہوئی دھوپ ہے

(نشتر خانقاہی)

چھاؤں کا ایسا قحط پڑا اس برس کہ دھوپ ‏ ہر سوکھتے شجر کے لیے سائباں ہوئی

(وزیر آغا)

یہ جون سی دھوپ ہر شجر پر ‏ رہ جائیں نہ کونپلیں، ٹھٹھر کر

(مخمور سعیدی)

کاسۂ چشم میں اب دھوپ جمی بیٹھی ہے ‏ دولتِ دیدۂ تر لے کے چلے تھے گھر سے

(انور صدیقی)

جاتی ہے دھوپ، اجلے پروں کو سمیٹ کر ‏ زخموں کو اب گنوں گا میں بستر میں لیٹ کے

(شکیب جلالی)

سروں پہ دھوپ کی گٹھڑی اٹھائے پھرتے ہیں ‏ دلوں میں جن کے بڑی سرد رات ہوتی ہے

(بشیر بدر)

دھوپ کے قہر کا ڈر ہے تو دیارِ شب سے ‏ ‏ ‏ ‏ سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے

(شہریار)

اے صفِ ابرِ رواں تیرے بعد ‏ ‏ ‏ ‏ اک گھنا سایہ شجر سے نکلا

(باقی)

چاندنی جھانکتی ہے گلیوں سے ‏ ‏ ‏ ‏ کوئی سایہ مکان سے نکلا

(شکیب جلالی)

ان اشعار میں "آگ"، "دھوپ" اور "سایہ" بنیادی طور پر استعارے ہیں مگر ان کا نفسیاتی شعری اور لسانی عمل انھیں، علامت بنانے کے لیے کافی ہے۔ ان علامتوں کے تجزیے سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ جدید اردو شاعروں نے بیشتر علامتیں فطرت اور مظاہرِ فطرت سے اور خارجی دنیا سے اخذ کی ہیں۔ جس کی مثال 'آگ'، 'دھوپ' اور 'سایہ' ہے۔ دوسری بات یہ کہ علامت اور پیکر کے تعلق کی نوعیت واضح ہے۔ مثلاً ظفر اقبال کے شعر ہی کو لے لیجئے۔ یہاں آگ، جنگ، کی علامت ہے۔ اور بنیادی طور پر استعارہ ہے۔ آگ اور جنگ میں جو تباہی، استحصال، زیاں جسم و جان اور کرب نیز ہولناک منظر کا باطنی اور ظاہری ربط ہے۔ اس کی طرف اشارہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ تیسری بات یہ کہ علامتیں گہرے سماجی شعور کا انفرادی اور جمالیاتی اظہار ہیں۔ اس دور کے حشر ساماں ذہنی دباؤ اور خارجی چیرہ دستیوں سے جو نفسیاتی، ذہنی اور وجدانی کیفیات پیدا ہوتی ہیں علامتیں انھیں ظاہر کر رہی ہیں۔ اور اپنے تلازموں کے ذریعہ، لاشعور میں سوئی ہوئی اجتماعی لاشعور کی ایسی ہی کیفیات کو بیدار کر کے ذہن پر پیچیدہ کیفیات کا منظر نامہ پیش کر رہی ہیں۔

علامتیں کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ بعض علامتیں قدیم ہوتی ہیں اور بعض جدید۔ قدیم وہ علامتیں ہوتی ہیں۔ جو شاعری میں ایک طویل روایت سے وابستہ ہوتی ہیں۔ ان کو روایتی علامتیں بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ دو طرح استعمال ہوتی ہیں۔ (الف) قدیم علامت قدیم مفہوم ہیں۔ (ب) قدیم علامت جدید مفہوم ہیں۔ اس طرح بعض علامتیں فطرت، مظاہر فطرت اور عناصرِ فطرت سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ ان کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ اکثر شعرا نے ایسی ہی علامتوں کو استعمال کیا ہے۔ اس لیے انھیں فطری علامتیں کہتے ہیں۔ فطرت سے علامت اخذ کرنے کے سلسلے میں پوری طرح استفاد نہیں کیا گیا ہے۔ ابھی تک بے شمار عناصر و مظاہر ایسے ہیں جنھیں کامیاب علامت کے طور برتا جا سکتا ہے۔ یہ علامتیں عام فہم مانوس اور مقبول ہوتی ہیں۔ علامتوں کی ایک تیسری قسم نجی اشاریت ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے کسی نئے لفظ یا لفظی صورت کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے اور اس کا رشتہ علامتوں کی روایت سے نہیں ہوتا تو اس کو نجی علامت کہتے ہیں۔ نجی اشاریت میں ذاتی مفہوم کو ذاتی علامت کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے شاعر کی نجی زندگی سے واقفیت کی ضرورت ہوتی ہے اور شاعر کی نفسیات اور نقطۂ نظر کی روشنی میں ایسی علامتوں کے تلازموں کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں تو ایسی نجی علامتیں سمجھ میں آجاتی ہیں۔ اگر مضمونِ شاعر فی البطنِ شاعر کے مصداق ہیں تو ایسی علامتیں بیکار ہیں۔ کیونکہ شعری علامت قاری کے شعور پر اثر انداز ہونے اور اس کو شاعر کے لامحدود تجربے میں شریک کرنے کی صلاحیت سے پہچانی جاتی ہے جس کی یہ ترسیل کرتی ہے۔

جدید اردو شاعروں نے قدیم علامتوں کی تجدید بھی کی ہے۔ مثلاً ساقی، گل، پیمانہ وغیرہ الفاظ کو نئی تخلیقی بصیرت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ انھوں نے نئی علامتیں بھی وضع کی ہیں جیسے ترقی پسند شاعروں نے "صبح"۔ "سورج"۔ "رات" اور "ہاتھ" وغیرہ کی خیال افروز علامتوں سے کام لیا ہے۔ فیض احمد فیض، سردار جعفری، جان نثار اختر، معین احسن جذبی اور مجروح سلطان پوری کے یہاں یہ علامتیں دلکش انداز میں نظر آتی ہیں۔ جدید شاعروں نے "جدید علامتیں" استعمال کرنے میں ایک نئی تخلیقی توانائی کا ثبوت دیا ہے اور انھوں نے جمادات، نباتات اور حیوانات کی مانوس دنیا سے علامتیں اخذ کی ہیں۔ ان میں بعض علامتوں پر نجی علامتوں کا گمان ہوتا ہے۔ مگر ان علامتوں کے تلازمی رشتوں کی گرہیں سخت نہیں ہیں بلکہ ذہن پر اپنے معانی اور اس کے متعلقات کا اظہار کرتی ہیں۔ مثلاً

ذبح کرنے پڑے شہر بیدار میں جب بھی خوابوں کے جنگلی کبوتر مجھے
اپنے ہی خون سے صبح لتھڑا ملا، خوشبوؤں سے بھرا یہ ابستر مجھے

(نشتر خانقاہی)

یاد کی برف پوش چوٹی پر — اک گلہری اداس بیٹھی ہے
ایک بلی سفید چوہے کا — دھوپ میں بیٹھ کر بدن چاٹے

(بشیر بدر)

تتلیاں ہیں یہ ملاقات کی رنگیں گھڑیاں — رنگ اڑ جائے گا پر ان کے مسلتا کیوں ہے
میرے خیال کے جگنو بھی ساتھ چھوڑ گئے — اداس رات کے سونے کھنڈر میں تنہا ہوں
آسماں دل کا پڑا ہے کب سے خالی — زخمی یادوں کے کبوتر ہی اڑاؤں

(مخمور سعیدی)

تنہائیوں کے جسم سے لپٹے ہوئے تھے سانپ لیکن عجیب سانپ کوئی کاٹتا نہ تھا

(ساحل احمد)

ان اشعار میں "جنگلی کبوتر"، "گلہری"، "بلی"، "چوہے"، "تتلیاں"، "جگنو" "کبوتر"، "سانپ"، کی علامتیں عالمِ حیوانات سے ماخوذ ہیں، جو اپنے علامتی سیاق وسباق کے ساتھ شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت کو اپنے تمام تلازمی رشتوں کے ساتھ ابہام کے پردے میں نمایاں کرتی ہیں۔

بیسویں صدی کے نصف آخر سے نہ صرف یہ کہ روایتی علامتوں کی تجدید ہوتی ہے بلکہ نئی علامتوں کے امکانات کو بھی دریافت کیا گیا ہے اور نئے سرے سے علم الاصنام، تہذیب اور مذہب سے استفادہ کا رجحان بڑھا ہے۔ اس دور میں علامتوں کے مقصد اور اندازِ عمل کے بارے میں بھی اختلاف ہے۔ اشاریت کے نظریات بنیادی طور پر ادب کے دوسرے نظریات کے تحت نشوونما پاتے ہیں۔ جب تک ان تمام ادبی نظریات اور علامتی نظریات کو ذہن نشین نہ کیا جائے اور ان کے منطقی نتائج کو سامنے نہ رکھا جائے اس وقت تک اشاریت کے تصورات کو واضح نہیں کیا جاسکتا۔ بذاتِ خود علامت ایک عجیب شے ہے۔ اس لیے ہر نظم میں وہ ہر شاعر کے یہاں اس کے وہی معنی سمجھنے اور بیان کرنے چاہیں جو شاعر کا مقصود ہوں۔ ورنہ بھٹکنے اور بہکانے کا خطرہ ہے۔ ذیل میں چند امور کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے جن سے علامت کے مقصد وعمل پر روشنی پڑتی ہے۔

۱۔ اگر اشاریت کسی ایسی چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جو دوسری چیز کے لیے مخصوص ہو تب اس کے مخصوص معنی اس خاکہ کے مطابق تبدیل ہوں گے جس میں اس کے رشتہ کا تعین کیا گیا ہے۔

۲۔ جب نظم میں علامت ظاہری معنی کے علاوہ کسی اور چیز کی طرف اشارہ

کرتی ہے تو یہ شاعرانہ فن کی صنعت کہلاتی ہے۔

۳۔ جب علامت ایک ایسے طریقۂ کار کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جس میں الفاظ اور آہنگ ذہن کی پُراسرار فضا کو بیدار کرتے ہیں تو یہ شعری زبان کی طاقت بن جاتی ہے۔

۴۔ جب علامت معانی کی تمام قسموں کی طرف اشارہ کرتی ہے جن کے لیے فن پارہ وجود میں آیا ہے تو یہ کل نظم کا نعم البدل اور بنیاد بن جاتی ہے۔

۵۔ جب علامت اس طریقہ کی طرف اشارہ کرتی ہے، جس میں کوئی نظم شاعر کے داخلی ہیجان کی نمائندگی کرتی ہے تو یہ علامت معالجاتی انداز یا نفسیاتی رُخ اختیار کر لیتی ہے۔

۶۔ جب علامت اس طریقہ کی طرف اشارہ کرتی ہے، جس میں شاعر کی تخلیق اس کے برتاؤ کا انکشاف کرتی ہے تو یہ تہذیبی اشارہ بن جاتی ہے۔

طوالت کے خوف سے ذیل میں صرف ایک علامت "پرند" کو پیش کرتا ہوں اور ذہین قارئین کو دعوت فکر دیتا ہوں۔

تالی بجا کے تو نے اڑائے بہت مگر — زخمی "پرند" اڑ نہ سکے خستہ ڈار سے
ان گنت رنگوں کے پر بکھرے پڑے ہیں ہر طرف — وقت کا گھائل "پرندہ" پھر سے جولانی میں ہے

(وزیر آغا)

گر گرا تھا ایک "پرندہ" لہو میں تر — تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر

(شکیب جلالی)

میں ایک کانچ کا پر تولتا "پرندہ" تھا — اڑان بھر نہ سکا اور چھن سے ٹوٹ گیا

(عتیق اللہ)

سبز مچھلی کو "پرندہ" دھوپ کا — اپنے پنجوں میں دبا کر لے گیا

(ساحل احمد)

پرندے شہروں سے شب کو گزرنے والے تھے　　کہا تھا اس نے سمندر بپھرنے والے تھے

(حامدی کاشمیری)

وزیر آغا کا زخمی پرند، اور گھائل پرندہ۔ شکیب جلالی کا لہو میں تر پرندہ، عتیق اللہ کا کانچ کا پرندہ، ساحل احمد کا پرندہ اور حامدی کاشمیری کا اڑتا ہوا پرندہ۔ ایسی علامتیں ہیں جو ایک طرف شاعر کے مخصوص رجحان فکر و احساس کی نمائندگی کرتی ہیں اور دوسری طرف ایک خاص سماجی شعور کے ساتھ شاعر کے منفرد تخلیقی تجربے کو اپنے تلازموں سے ذہن پر افشاں کرتی ہیں۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو شاعری میں زبان کی معیار بندی کے رجحان سے قطعِ نظر زبان کے تخلیقی استعمال کا جو رجحان شروع ہوا تھا اور جسے میں نے مجازی زبان کے انفرادی استعمال یا لسانی تجربے سے تعبیر کیا ہے۔ وہ لفظ کے تخلیقی استعمال کے ساتھ، استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری سے گزرتا ہوا تخلیقی حرکیت تک آپہنچا ہے۔ اس سلسلے میں شعری جمالیات کے اس سفر میں ترقی پسند شاعروں کے یہاں جو تازگی نظر آتی ہے، اب تک اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ جدید شاعروں نے لسانی تجربے کو تخلیقی حرکیت بنانے میں اپنی بے پناہ تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے۔ یہ شعری جمالیات کا ایک ایسا سفر ہے، جس کی رفتار اگرچہ عصرِ اصلاح میں دھیمی رہی مگر ترقی پسند شاعروں نے اس کو تیز اور جدید دور کے شاعروں نے تیز سے تیز تر کر دیا۔ جس کا رُخ تعمیم سے تخصیص کی طرف ہے۔ یہ سفر اپنی شعری انفرادیت کی تشکیل اور تکمیل کے لیے جاری رہے گا۔

۷

نثری نظم

شعریت سے نثریت تک

اردو شاعری کسی ٹھہرے ہوئے تالاب کی طرح نہیں بلکہ ایک بہتے دریا کی طرح ہے جس میں روایت کے ساتھ ساتھ تجربوں کی لہریں اٹھتی رہتی ہیں۔ اردو شاعری میں اب تک جو تجربے ہوئے ہیں انھیں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ایک وہ تجربے جو ہندی لوک گیت اور مقامی زبانوں کے اثر سے ہوئے ہیں۔ ان میں لوک گیتوں کی دھنوں اور بنگالی شاعری کے مخصوص آہنگ کے تجربوں کے ساتھ، اردو شاعری میں چھند، مثلاً دوہا، سار، سرسی اور ہر گیتکا وغیرہ برتے گئے۔ دوسرے وہ تجربے جو مغرب کے زیرِ اثر ہوئے۔ ان میں معرا نظم، سانیٹ، آزاد نظم، ترائیلے وغیرہ خاص ہیں۔ ذرا غور کیجیے تو پتہ چلتا ہے کہ اردو میں مغرب کے اثر سے صوتی قوافی کا چلن عام ہوا، مصرع کا نیا تصور پیدا ہوا جس پر مصرعِ مسلسل RUN-ON-LINE کا اثر ہے۔ بندوں کی ترتیب اور تقسیم پر اسٹینزا فارم کا اثر ہوا، اور شاعری کی زبان بھی مغرب کے طرزِ فکر اور طرزِ احساس سے متاثر ہوئی۔[1]

---

[1] تفصیل کے لیے میری کتاب "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" دیکھی جا سکتی ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد اردو شاعروں نے علامت نگاری، پیکر تراشی، دادا ازم، فیوچرازم، آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو اور کیوبزم وغیرہ کی طرف توجہ کی مگر ان تجربوں میں جو چیز زیادہ نمایاں ہوئی وہ علامت نگاری، پیکر تراشی کے بعد "نثری نظم" کا تجربہ ہے۔ نثری نظم کا تجربہ ابھی دھوپ چھاؤں کی منزل سے گزر رہا ہے جس پر ٹھنڈے دل سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔

فرانس میں نثری نظم، شاعرانہ نثر اور ورس لبر کی ابتدا ساتھ ساتھ ہوئی تھی، کچھ عرصہ بعد شاعرانہ نثر اور نثری شاعری مطلع ادب سے غائب ہو گئی اور "ورس لبر" ایک غالب وسیلۂ اظہار کی حیثیت سے نمایاں ہوئی۔ فرانس میں بھی نثری شاعری کو شاعرانہ نثر اور "ورس لبر" سے علیحدہ سمجھا گیا۔ یہ ان دونوں کے درمیان کی ایک چیز ہے۔ نثری شاعری میں شاعرانہ نثر سے زیادہ ایجاز، اختصار اور وحدت ہوتی ہے۔ اس کے مقابلہ میں نثری شاعری میں مصرع کا وہ تصور نہیں ہوتا جو آزاد نظم میں ہے مگر آزاد نظم کی طرح آواز کی اشاریت، پیکریت کا حسن اور اظہار کی شدت اور آہنگ بہت زیادہ ہوتا ہے اور اس میں وہ تمام خصوصیات ہوتی ہیں جو اعلیٰ درجہ کی غنائی شاعری میں ہوتی ہیں۔ نثری شاعری میں داخلی قوافی اور کسی حد تک اور کہیں کہیں عروضی وزن بھی ہوتا ہے۔ اس کی لمبائی ایک اعلیٰ درجہ کی غنائی نظم کے برابر ہوتی ہے جو نصف صفحہ سے لے کر چار صفحہ تک ہو سکتی ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی نثری نظموں میں آہنگ کے مسئلے پر جو اشارے ملتے ہیں ان سے بھی ہمارے خیال کی تصدیق ہوتی ہے یعنی نثری شاعری میں آہنگ بہت نمایاں ہونا چاہیے اور اتنا نمایاں کہ وہ عروض آہنگ کا نعم البدل بن سکے۔

اردو کی نثری نظموں پر فرانسیسی اور انگریزی کی نثری نظموں کے تصور

آہنگ کا اثر ہے۔ انگریزی کی نثری شاعری میں آواز کی اشاریت، لہجہ کے زور اور اظہار و اسلوب سے آہنگ پیدا کیا گیا ہے اور کہیں کہیں قوافی اور عروضی وزن سے بھی آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو میں بھی یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں جن میں پہلی قسم کی نثری نظمیں قطعاً ناکام ہیں جن میں آواز کی اشاریت، جملے کی نثری ترتیب اور لب ولہجہ سے آہنگ کی تخلیق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ علی منظر احمد لاری، حسن شہیر محمد حسن اور سجاد ظہیر کی ایسی تمام نظمیں محض معمولی درجہ کی نثر ہیں۔ ان میں نئے آہنگ کی تخلیق نہیں ہو سکی ہے۔ محض انگریزی زبان کی پیروی میں ایسی نثری نظمیں لکھی گئیں۔ مثال کے طور پر چند نظمیں پیش کی جاتی ہیں۔

بلّور کے پیالے

ترشے بلور کے شفاف پیالے
روشنی کے چلتے ریشمی دھاگوں سے
سینے کے زخم بھر لیتے ہیں
یہ آنسوؤں سے تر زندگی
نامرادیوں کے دھندلے صحراؤں میں بھٹکتی
گناہ کے سیاہ دھبوں سے داغدار
اضطرابوں کے بھنور میں پھنسی
ملامت کے کانٹوں کی چبھن سے مضمحل ہے
تیزابی تلخیوں سے بھر گئی ہے
وہ تو
تمہاری اچھائیوں اور نیکیوں کا کم

دل نواز کمزوریوں کا
سہارا ڈھونڈتی ہے
خجل مسکراہٹ
اپنی باتوں کے دھیمے ان سنے نغموں
بے ساختہ لغزشوں
کے چراغوں کی
ٹمٹماتی روشنیاں جلادو
اور پھر
اس ترشے بلور کے شفاف پیالے میں بھری
سنہری شراب پر
اپنا ماہتابی عکس پڑنے دو

اس نظم کو سجاد ظہیر اپنی بہترین نثری نظموں میں سے ایک تصور کرتے ہیں۔ انھوں نے مجھے ایک انٹرویو میں بتایا تھا "تمھاری آنکھیں، کبھی کبھی بلور کے پیالے اور بخشش مجھے زیادہ پسند ہیں"۔ اس نظم میں آہنگ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ وہ آہنگ بھی بہت غیر محسوس ہے، جس کو نثری آہنگ کہتے ہیں۔ اس طرح یہ نظمیں دیکھیے:

(۱)

اداس پلکوں کے سائے تلے
میری آنکھوں میں تڑپتے آنسو
جیسے کہر میں جہاں تہاں
ستارے دمکتے ہیں
جیسے سیاہ مخمل پر
حسینائیں کشمر کتی ہیں

(مظفر احمد اداری)

(۲)

سلیٹی آسمان

کے تپتے سائے تلے

میں

ایک نقطۂ معدوم

بڑے صبر سے

بڑی دیر سے

بیٹھا ہوں

کہ آخر یہ معاملہ کیا ہے

—————— (علی)

(۳)

آوازوں کے زائچے بے مصرف ہیں

صرف نام اس کا ہوتا

تو یہ روشن ہو جاتے

اب میں بیکار صبحوں اور شاموں کو ان پر

یادوں کی راکھ بکھیرتا ہوں

—————— (بل راج کومل)

(۴)

سورج کی لال گیند ہنس رہی ہے

قہقہہ لگا رہی ہے

آنکھوں میں آنسو آگئے ہیں

اور میں ان آنسوؤں کو اپنے ننھے ننھے ہاتھوں سے دیکھ رہا ہوں

—————— (حسن عمیر)

(۵)

ان ویران غاروں کو دیکھو

یہاں

انسانیت کی جرأت کی کہانی دفن ہے

یہاں انسانیت نے اندھی طاقت سے ٹکر لی ہے

ہمدردوں کے پاؤں کی زنجیر بنے تھے

اور لٹیرے

ہمارے ہنستے ہوئے بچوں کو کچلتے رہنے کے لیے آزاد تھے

(محمد حسن)

ان نظموں کے انتخاب میں کسی کاوش کو دخل نہیں۔ بل راج کومل، خورشید الاسلام اعجاز احمد، حسن شہیر، سجاد ظہیر اور ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں بیشتر ایسی ہی نظمیں ہیں جن میں شدید اور نمایاں نیز محسوس آہنگ نہیں ہے۔ ان نثری نظموں کو دیکھ کر ادبِ لطیف کی یاد آتی ہے۔ ابتدا میں ادبِ لطیف کی اصطلاح ناصر علی نے لائٹ لٹریچر کے ترجمہ کے طور پر استعمال کی تھی۔ اردو میں ادبِ لطیف کے عناصر شرر، شبلی اور ناصر علی کی تحریروں میں بہت پہلے سے ملتے ہیں۔ مخزن، ہمایوں اور نگار نے ادبِ لطیف کو ایک تحریک بنایا اور سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی، نیاز فتح پوری، ل۔ احمد اکبر آبادی، مجنوں گورکھپوری، سجاد انصاری وغیرہ کی تحریروں نے ادبِ لطیف کا معیار قائم کیا۔ ادبِ لطیف کی تحریروں میں رومانیت، جمالیات اور غنائیت کے بہت سے عناصر کا امتزاج ہے۔ اگر ان عناصر کی روشنی میں مندرجہ بالا نثری نظموں کو پرکھا جائے تو وہ ادبِ لطیف سے بھی کم تر درجہ کی تحریریں ثابت ہوں گی۔ جوش ملیح آبادی کی نثر کا یہ ٹکڑا دیکھیے جس کے جملوں کی ترتیب نثری نظموں کی طرح کر دی گئی

ہے۔ یعنی جملوں کو توڑ کر آمنے سامنے لکھنے کے بجائے اوپر نیچے رکھ دیا گیا ہے۔

مجھے آبِ حیواں کی دعوت نہ دو
وہاں عمر دراز ہوتی ہے
یہاں تو روح میں
بالیدگی آتی ہے اور دل میں صفائی
موسمِ بہار نہیں ہے
بلکہ ایک ٹھنڈی سانس
یا ایک شیریں بوسہ ہے

جوشؔ کی نثر کو ان تمام نثری نظموں کے ساتھ پڑھنے پر ان نثری نظموں میں آہنگ کی کمی اور زیادہ محسوس ہونے لگتی ہے۔ اگر ایسی نثری نظموں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ بات آسانی سے سمجھ آجائے گی کہ ان نثری نظموں میں ادبِ لطیف جیسا نثری آہنگ بھی موجود نہیں ہے۔

دوسری وہ نظمیں ہیں جن کے بعض مصرعوں میں عروضی آہنگ ہے اور بعض ٹکڑے خالص نثری ہیں۔ گویا ان میں نثر اور نظم کے آہنگ کا امتزاج ہے۔ سجاد ظہیر کی یہ نظم "دیار" دیکھیے:

آؤ میرے پاس آؤ، نزدیک
یہاں سے دیکھیں
اس کھڑکی سے باہر
نیچے اک دریا بہتا ہے
دھندلی دھندلی ہلتی تصویروں کا

اس نظم کے ٹکڑے کے ابتدائی دو مصرعوں میں کوئی آہنگ نہیں مگر آخری تین

مصرعوں میں فعلن رکن کی تکرار سے ایک آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ جو تیسرے مصرع سے شروع ہوتا ہے اور چوتھے مصرع سے گزرتا ہوا پانچویں مصرع میں بہت نمایاں ہو جاتا ہے۔ مظفر احمد لاری کی "رسمِ وفا" دیکھیے:

میرے محبوب میں نے تیرے لیے
کھو دیا
سارے جہاں کا اعتبار
ساری تصویریں مٹ گئیں میری
ساری تقدیریں بدل گئیں میری
وہ سپنے کی رات
ختم ہو گئی اب
رسمِ وفا کھڑی ہے پُرشوق تنہائی میں

اس نظم کے پہلے مصرع میں جو وزن ہے وہی دوسرے اور تیسرے کو ملا کر حاصل ہوتا ہے اور تیسرا مصرع بھی باوزن ہے۔ مگر باقی مصرعے خالص نثر ہیں۔ اس نظم کی ابتدا بحر کے آہنگ سے ہوئی تھی مگر نثری آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ حسن شہیر کی یہ نظم "سناٹا" دیکھیے:

میری آنکھوں میں تو سناٹا ہے
جس میں کشتیاں چلتی رہتی ہیں
اور روشن دانوں سے ہوا
چھن چھن کر آتی ہے

اس نظم کا پہلا مصرع "میری آنکھوں میں تو سناٹا ہے" میں وزن بحر ہے اور باقی مصرعوں میں کوئی وزن نہیں ہے۔ اردو کی نثری شاعری میں ایسی مثالیں

جا بجا ملتی ہیں۔ دراصل ایسی نظمیں انگریزی نظموں کی تقلید میں لکھی گئی ہیں جن میں کہیں کہیں وزن عروض سے بھی کام لیا گیا ہے۔ دوسرے ایسی نظمیں ان لوگوں نے لکھی ہیں کہ جو ادب میں پہلے سے بحیثیت شاعر متعارف نہیں ہیں۔ روایت سے گریز اور انحراف کا حق بھی اس کو پہنچتا ہے جو روایت سے آگاہ ہو اور اس کو عملاً برت چکا ہو ایسی نظموں میں نہ صرف یہ کہ آہنگ کی کمی ہے بلکہ ان میں شاعری کی دوسری خصوصیات داخلیت، جذبہ کی وحدت اور انفرادیت بھی نہیں ہے۔ اس طرح کی نظموں پر انگریزی کی ایک خاص قسم کی نثر ہمہ آہنگ نثر کا اثر ہے۔ پولی فونک نثر کے معنی بہت سی آوازوں یا آوازوں کے مجموعے کے ہیں چونکہ اس نثر میں شاعری کی بہت سی آوازوں مثلاً بحر آزاد نظم، تجنیس صوتی، ہم مخرج الفاظ کا ترنم، قافیہ وغیرہ کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس لیے اس کو پولی فونک نثر کہتے ہیں۔ اس میں ہر قسم کا آہنگ ہوتا ہے۔ مگر کوئی آہنگ مسلسل نہیں رہتا۔ بدلتا رہتا ہے۔ اس طرح قوافی کسی مستقل نظام کے تحت نہیں آتے بلکہ آواز کے زیر و بم کے ساتھ، درمیان یا شروع میں کہیں بھی آسکتے ہیں۔ اس نثر میں پابند اور آزاد نظم کے آہنگ کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس میں بعض ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو آزاد نظم میں نہیں ہوتیں اور بعض ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو پابند نظم میں نہیں ہوتیں۔ اس طرح "ہمہ آہنگ نثر" میں عروضی اور باقاعدہ شاعری کی دو خصوصیات ہوتی ہیں یعنی اس میں بحر اور قافیہ ہوتا ہے اور بعض خصوصیات نثر کی ہوتی ہیں یعنی اس میں نثر کی سی وضاحت ہوتی ہے اور بحر و قافیہ کسی شعری نظام کے تابع نہیں ہوتا۔ اس اصول کی روشنی میں اردو کی نثری نظموں کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو کی نثری نظموں پر پولی فونک پروز کا اثر بھی ہے مگر محض الفاظ و بحر کے بے ربط آہنگ کی بنیاد پر کسی نثر کو شاعری نہیں کہا جا سکتا۔

نثری نظموں کے آہنگ کے مسئلہ پر ایک اور انداز سے سوچ لینا بھی ضروری ہے، وہ یہ کہ اردو میں انگریزی سے جتنی ہیئتیں آئی ہیں وہ جوں کی توں نہیں برتی گئیں بلکہ کسی قدر ردوبدل کے بعد اپنائی گئی ہیں۔ یہ تبدیلیاں آہنگ کی سطح پر زیادہ ہوئی ہیں۔ انگریزی کی بلینک ورس کے لیے ایک بحر آئمبک پنٹا میٹر مخصوص ہے مگر اردو میں معرا نظم کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ انگریزی میں شیکسپیرین اسپنسری اور پیٹرارکی سانیٹوں کی ترتیبِ قوافی متعین ہے۔ مگر اردو سانیٹوں کی ترتیب قوافی میں تبدیلی کی گئی ہے۔ اس طرح انگریزی فری ورس میں آہنگ کی بنیاد ارکان کی تعداد کے اصول کو چھوڑ کر لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی گئی ہے۔ مگر اردو میں محض ایک بحر کے ارکان کی تعداد کو گھٹایا بڑھایا گیا ہے اور آزاد نظم کی بنیاد وزنِ عروض پر ہی رکھی گئی ہے۔ اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ اردو زبان مغربی ہیئتوں کو جوں کا توں قبول نہیں کرتی بلکہ بحر و قوافی کے دائرہ میں کوئی نہ کوئی تبدیلی کر لیتی ہے۔ دوسری بات یہ واضح ہوتی ہے کہ جہاں انگریزی شاعری نے وزنِ عروض کو خیرباد کہا ہے وہاں اردو نے وزن بحر کو نہیں چھوڑا ہے۔ محض معمولی سی تبدیلی کر لی ہے جیسا کہ آزاد نظم میں ہوا ہے۔ یہ تبدیلیاں اردو زبان کی مخصوص ساخت اور مزاج کی وجہ سے ہوئی ہیں۔ اس اصول کی بنا پر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اردو کی نثری نظموں کی بنیاد محض بول چال کے آہنگ پر نہیں ہو سکتی اس آہنگ کو کسی نہ کسی طرح وزنِ بحر سے قریب تر ہونا ہے۔ اس نئے آہنگ کی دو نمایاں صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ نثری نظموں کے آہنگ کی بنیاد دوسری زبان کے کسی ایسے آہنگ پر ہو جو ہندوستانی موسیقی اور عروض سے قریب تر ہو، دوسری یہ کہ نثری شاعری میں آزاد نظم کی طرح کا مگر اس سے

کم تر درجہ کا آہنگ ہو اور اس آہنگ پر نثریت کا غلبہ ہو۔ اردو میں ان دونوں قسم کے آہنگوں کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ٹیگور کے ایک نغمہ کا اردو ترجمہ کیا ہے جو بنگالی بحر میں ہے۔ مگر ہندی ماترک چھند کے مطابق بھی ہے۔

بنگالی گیت	ترجمہ بنگالی بحر میں	ماترائیں
شے جے پاشے اسے بشے چھل	وہ جو پاس آ کے بیٹھا	۱۵ ماترائیں
بتو جاگی نی	جاگا نہ تب بھی	۹ "
کی گھوم تورے پئے چھلی	کیسی نیند تجھ کو آئی	۱۵ "
ہت بھاگنی	یہ کم نصیبی	۹ "
اشے چھلی نی دوراتے	آیا رات کی خاموشی	۱۵ "
دینا کھانی چھلی ہاتے	بیں لے کر وہ ایک سبی	۹ "
سپن ماجھے باجے گُل	سپنے میں اس نے بجاتی	۱۵ "
گمبھیر راگنی	گہری راگنی	۹ "

اس کی خارجی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ترجمہ کسی روایتی ہیئت میں نہیں ہے بلکہ آزاد نظم کی تکنیک میں ہے، اس کے علاوہ بنگالی دھن اور بحر کے عین مطابق ہے بنگالی بحروں کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں پیوست ہیں اس لیے ہمارے مزاج اور زبان سے قریب تر ہیں۔ دوسرے ماترک چھند کے مطابق ہے، ماترک چھندوں کی موسیقیت نمایاں ہے۔ اور اس کا رشتہ ہماری موسیقی سے کیا ہے وہ بھی ظاہر ہے۔ اس لیے اردو کے لیے یہ آہنگ نیا ہوتے ہوئے بھی اردو کے شعری آہنگ سے قریب تر ہے۔ اس طرح دیگر ہندوستانی زبانوں کی ایسی بحروں کے آہنگ اور لوک گیتوں کی دھنوں سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ جو اردو زبان کی

ساخت اور شعری آہنگ سے قریب ہوں۔

آزاد نظم کے آہنگ سے قریب تر آہنگ کی دلکش مثال سجاد ظہیر کی نظم "رک جاؤ ساعتو" ہے۔ اس نظم کا آہنگ از اول تا آخر رکن پر منحصر نہیں ہے مگر تبدیل ہونے کے باوجود اس کے آہنگ سے قریب تر اور نمایاں رہتا ہے

رکو رکو رک جاؤ ساعتو
چلتے چلتے تھک کر پل بھر دم لے لینا
بھی کیا تم کو دوبھر ہوگا
دیکھو آسمیں پردے پر
دل کے یہ کیسے
حسرتناک رنگ
چھٹک آتے ہیں۔
ہلکی ہلکی دھنواں دھنواں تاریکی
جس میں پگھلا نیلم پھیل گیا ہے
جس پہ کہیں عنابی پردے ٹنگے ہوئے ہیں
اور کہیں پر ایسی لکیریں ٹھہری ہوتی ہیں
جن کو اپنے خونِ دل میں
ہاتھ ڈبو کے
ٹیڑھی بیڑھی
کسی نے جیسے کھینچ دیا ہو
مگر ذرا ٹھہر و دیکھو تو
یہ تو شاید پگڈنڈی ہے

جس پر چل کر دھیرے دھیرے
جیسے میٹھی نیند آتی ہے
وہ آتی ہے
جس نے ہم سے پیار کیا تھا
جس کے ہونٹوں کی تھراہٹ
نظروں کی وضو
زباں کی نرمی
جس کے ہاتھ کی الجھن۔
سینے کی مبہم بے چینی
زیست کے سارے دردو الم کی آگ چھپائے
جان کی گرمی
یوں تھی میری
جیسے یہ سپنا میرا ہے

پل بھر تو رک جاؤ ساعتو
رکو رکو تھم جاؤ ساعتو
تم کو رحم نہیں آتا ہے

اس پوری نظم میں آہنگ موجود ہے جو کہیں تیز، کہیں ہلکا، کہیں جلی، کہیں خفی کبھی بل کھاتا ہوا اور کبھی براہ راست محسوس ہوتا ہے مگر یہ ساری تبدیلیاں خیال اور جذبہ کے بہاؤ اور دباؤ سے وابستہ نظر آتی ہیں، اس میں اگرچہ آزاد نظم سے بہت مماثلت پائی جاتی ہے۔ مگر اس کا آہنگ آزاد نظم کے آہنگ

سے مختلف ہے۔ اس میں کتنی قسم کے آہنگوں کا ایسا لطیف اجتماع ہے جو اس کو آزاد نظم سے ممتاز اور مختلف کرتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل ٹکڑوں کو پڑھیے:

(الف) رکو رکو رک جاؤ ساعتو

(ب) دیکھو سیمیں پردے پر
دل کے یہ کیسے
حیرتناک رنگ
چھٹک آئے ہیں

(ج) کسی نے جیسے کھینچ دیا ہو
مگر ذرا ٹھہرو، دیکھو تو

(د) پل بھر رک جاؤ ساعتو
رکو رکو تھم جاؤ ساعتو

ان ٹکڑوں کے آہنگ میں لطیف اور نازک فرق ہے۔ مگر آہنگ کی یہ تبدیلی پوری نظم کے ساتھ اس طرح وابستہ ہے جس طرح جذبہ کی لہر سے اس کے پیچ و خم وابستہ ہوتے ہیں۔ اس طرح کا آہنگ نثری نظموں کے لیے ضروری ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن کی نظم "غبارہ" نثری شاعری کے آہنگ کی کامیاب مثال ہے:

ایک بچے نے
رنگ برنگے غبارے کو ہنستے ہنستے چھوڑ دیا

آسماں تک اچھلا اور ہنسی کا اک فوارہ بھی اس کے ہمراہ گیا
آخر آکر دور گرا
اور ٹکرا کر پھوٹ گیا
ٹیڑھے میڑھے حرفوں میں
کیا اس غبارے پر لکھا تھا
سکھ۔ آنند۔ مسرت۔ ارمان
جانے کیا تھا

لیکن سجاد ظہیر اور ڈاکٹر محمد حسن کی ان دونوں نثری نظموں پر آزاد نظم کے آہنگ کا گہرا اثر ہے۔ چونکہ سجاد ظہیر کی نظم کا آہنگ کلیتاً آزاد نظم کے آہنگ سے قریب تر نہیں ہے۔ اس لیے ان کے آہنگ کو آزاد نظم اور نثری نظم کے آہنگ کا امتزاج کہا جا سکتا ہے۔

شاعری کو دو طریقوں سے پرکھا جا سکتا ہے۔ ایک خارجی یا معروضی معیاروں سے۔ دوسرے داخلی یا موضوعی پیمانوں سے۔ اس پر بھی اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ داخلی اور خارجی معیار کیا ہوں۔ ؟ یہ معیار ایک ہے یا ایک سے زیادہ۔ پھر کیا ایسے بنیادی معیاروں کا تعین ممکن ہے جو سب کے لیے یکساں قابلِ قبول ہوں ؟ میری رائے میں خارجی یا معروضی طور پر نثر و نظم میں جو چیز حدِ فاصل ہے وہ "آہنگ" ہے اور یہی عنصر شاعری کو پرکھنے کا معروضی معیار ہے۔ آہنگ دو قسم کا ہوتا ہے داخلی اور خارجی۔ داخلی آہنگ خیال یا جذبے کا آہنگ ہوتا ہے۔ جس کو پرکھنے اور متعین کرنے کا کوئی معروضی اور خارجی اصول دریافت نہیں ہوا، جو لوگ نثری شاعری کے آہنگ کو داخلی آہنگ کا نام دیتے ہیں۔ وہ "داخلی آہنگ" کو ثابت نہیں کر سکے۔ بعض نقادوں اور نثری شاعروں (اگر یہ

اصطلاح تسلیم کرلی جائے تو ان کا ذہن تو داخلی آہنگ کے سلسلے میں صاف ہی نہیں ہے۔ اس لیے وہ "داخلی آہنگ" کے سلسلے میں متضاد، غیر واضح اور غیر منطقی طرزِ گفتگو اختیار کرتے ہیں۔ میری رائے میں داخلی آہنگ بھی خارجی آہنگ کی صورت میں تبدیل ہو کر ابھرتا ہے۔ اس لیے داخلی آہنگ پر معروضی انداز میں گفتگو نہیں ہو سکتی، صرف خارجی آہنگ کا تجزیہ اور تعین ہی ممکن ہے اور اُس کی وساطت سے داخلی آہنگ کی خفیف سی شناخت ہو سکتی ہے۔ خارجی آہنگ دو قسم کا ہوتا ہے۔ ایک "لسانی آہنگ" اور دوسرا "عروضی آہنگ"۔ لسانی آہنگ میں حروف، الفاظ، تراکیب، فقروں اور زبان کی مختلف شکلوں کا آہنگ شامل ہے۔ حرف کا آہنگ اکہرا اور مجرد ہوتا ہے اور اوزان کی اشاریت کا جادو جگاتا ہے۔ لفظ اور زبان کی دوسری بامعنی شکلوں کا آہنگ مرکب پیچیدہ اور گہرا ہوتا ہے۔ اس میں صنائع لفظی کی مختلف صورتوں مثلاً قوافی تجنیس صوتی، سہ حرفی صنعت اور اونامیٹاپوئیا وغیرہ کا آہنگ بھی شامل ہے۔ لسانی آہنگ ہر اس تخلیق کی سرشت میں داخل ہے، جس کا ذریعۂ اظہار زبان ہے۔ اس لیے یہ نثر اور شاعری دونوں میں "قدرِ مشترک" کی حیثیت رکھتا ہے۔ خارجی آہنگ کی دوسری صورت "عروضی آہنگ" ہے۔ یہ خالص شعری آہنگ ہے، جو "لسانی اظہار" عروض، وزن اور بحر کا پابند ہو، خواہ معنی اور طرزِ پیش کش کے اعتبار سے کتنا ہی کمزور ہو، شعر یا نظم ہی کہلاتا ہے۔ اس کو کوئی شخص نثر نہیں کہہ سکتا۔ یہ واقعہ ہے کہ عروضی آہنگ کی مسلسل مخالفت کے باوجود دنیا کی اہم زبانوں کی شاعری کا بیشتر حصہ عروضی آہنگ کا مرہونِ منت ہے۔ اردو شاعری کی حد تک تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اس کا خمیر ہی "عروضی آہنگ" سے اٹھا ہے۔ اردو کی روایتی اصنافِ سخن کو تو

دیکھیے۔ محض ان ہیئتوں پر غور کیجیے جو ۱۸۵۷ء سے تاحال اردو میں دیگر زبانوں سے آئی ہیں۔ مغرب میں معرّا نظم اور سانیٹ کے لیے "آئمبک پنٹامیٹر" مخصوص ہے مگر اردو میں ان دونوں کے لیے کسی بحر کا تعین نہیں کیا گیا۔ اردو سانٹ نگاروں نے تو انگریزی طرز کے سانٹوں (شیکسپیری، پٹرارکی اور اسپنسری) کی ترتیب قوافی سے انحراف کیا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے شاعروں نے غیر ملکی ہیئتوں کو اپنا وسیلۂ اظہار بنانے میں اپنی زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور شعری آہنگ (عروضی آہنگ) کے زیر اثر رد و قبول اور ترک و اختیار سے کام لیا ہے۔ "نثری نظم" کا معاملہ بالکل اس کے برعکس ہے۔ اس سلسلے میں نثری شاعروں نے محض جبر کیا ہے اور مندرجہ بالا بنیادی اصول کو خیرباد کہہ دیا ہے۔ انگریزی میں ساخت اور آہنگ کے اعتبار سے نثری نظمیں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ ایک وہ جن کے کسی مصرع میں بھی وزنِ عروضی نہیں ہوتا۔ جو خالص جملہ کی نثری ترتیب اور بول چال کی زبان کے آہنگ کی پابند ہوتی ہیں۔ خارجی طور پر یا آہنگ کے لحاظ سے بالکل نثر ہوتی ہیں۔ اردو میں ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر خورشید الاسلام، اعجاز احمد، سجاد ظہیر، بلراج کومل، علی حسن شہیر شاہد ماہلی، مذاق ضحی، احمد ہمیش، صادق اور عتیق اللہ اور دوسرے بہت سے نثری شاعروں کے یہاں یہی صورت ملتی ہے۔ دوسری قسم کی نثری نظمیں وہ ہیں جن کے مصرعے خالص اور بعض مصرعے وزنِ عروضی کے پابند ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسی نظمیں سجاد ظہیر اور حسن شہیر نیز مظفر احمد لاری کے یہاں مل جاتی ہیں۔ طوالت کے خیال سے محض دو مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں:

(الف) جس روز زمین پھٹ جائے گی
اور پہاڑ دھنی ہوئی روئی
کی طرح اڑتے پھریں گے
اس روز میں خدا پر ایمان لے آؤں گا

——— (ڈاکٹر خورشید الاسلام)

اس ٹکڑے میں عروضی یا شعری آہنگ برائے نام بھی نہیں ہے۔ آہنگ کے نقطۂ نظر سے یہ خالص نثر ہے۔ اب رہا خیال یا مواد کا مسئلہ، تو اگر اس ٹکڑے کو یوں لکھا جائے۔

"جس روز زمین پھٹ جائے گی اور پہاڑ دھنی ہوئی روئی کی طرح اڑتے پھریں گے۔ اس روز میں خدا پر ایمان لے آؤں گا۔"

تو خیال اپنی جگہ باقی رہتا ہے۔ اس کے تاثر اور تصور میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ خیال اسلامی تصورِ قیامت سے ماخوذ ہے، جس کی اہمیت اپنی جگہ ہے۔ لیکن شعری آہنگ کی عدم موجودگی سے یہ خیال نظم بن سکا یا نہیں، اس کا فیصلہ دوسرے اربابِ فن اور خود ڈاکٹر خورشید الاسلام پر چھوڑتا ہوں۔

(ب) آؤ، میرے پاس آؤ، نزدیک
یہاں سے دیکھیں
اس کھڑکی سے باہر
نیچے اک دریا بہتا ہے
دھندلی دھندلی ہلکی تصویروں کا

——————— (سجاد ظہیر)

اس کے ابتدائی دو مصرعوں (اگر انھیں مصرع تصور کیا جائے تو) میں کوئی آہنگ نہیں، مگر آخری تین مصرعوں میں "فعلن" کی تکرار سے آہنگ پیدا ہوا ہے جس نے پیکروں کے تلازموں اور اس نثری نظم کے تاثر میں قدرے اضافہ بھی کیا ہے۔

آج کل مختصر ترین افسانے (افسانچے) بھی منصۂ شہود پر آرہے ہیں۔ ایک سوال یہ بھی ہے کہ ایسے منی افسانوں اور نثری نظم میں کیا فرق ہے۔ ایک منی افسانے کا ٹکڑا یہ ہے:

"وہ رات سورج کا کلیجہ چبا کر، اب اپنے پنجوں سے ہمارا گوشت نوچ رہی ہے۔ وقت کی تسبیح سے ہمارے نام کے دانے، ٹوٹ ٹوٹ کر نیچے گر رہے ہیں۔ ایک دو تین چار۔ ایک دو تین چار۔"

(رشید امجد)

اب ان سطور کو اس ترتیب سے ملاحظہ کیجیے۔

رات سورج کا کلیجہ چبا کر
اب اپنے پنجوں سے
ہمارا گوشت نوچ رہی ہے
وقت کی تسبیح سے ہمارے نام کے
دانے
ٹوٹ ٹوٹ کر نیچے گر رہے ہیں
ایک دو —— تین چار
ایک دو —— تین چار

کیا محض ترتیب بدلنے سے ایک نثر پارہ نثری نظم بن گیا۔؟ اگر نہیں تو پھر نثر پارے اور نثری نظم میں خارجی طور پر وجہِ امتیاز کیا ہے۔؟ اس کا جواب نثری نظم کے فلسفہ طرازوں کو دینا چاہیے۔

چونکہ نثری نظم پر "آہنگ" کے نقطہ نظر سے غور کیا جا رہا ہے۔ اس لیے اردو آزاد نظم پر غور کر لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ فرانس میں نثری نظم (PROSE POSE) شاعرانہ نثر (POETIC PROSE) اور ورس لبر (VERSELIBRE) کی ابتدا ساتھ ساتھ ہوئی تھی۔ فرانس میں اور اس کے بعد

انگریزی میں ان تینوں اسالیب کے اظہار کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی کوشش کی گئی۔ یہ کہا گیا کہ نثری نظم میں شاعرانہ نثر اور ورس لبر سے زیادہ ایجاز، اختصار، وحدت اور جذبے کی شدت ہوتی ہے۔ مگر بات نہیں بنی۔ اس لیے کہ یہ خصوصیات تو ہر قسم کی شاعری خاص طور پر داخلی شاعری کے لیے ضروری ہیں۔ چونکہ ان تینوں ہیئتوں میں خارجی آہنگ کی عروضی صورت کا فقدان تھا۔ اس لیے معروضی تجزیے کے آخری نتیجہ کے طور پر ان تینوں میں کوئی امتیاز نہیں ملتا۔ چنانچہ یورپ میں یہ تجربے شعلۂ مستعجل ثابت ہوئے۔ ہاں اگر فروغ ملا تو فری ورس کو۔ نثری شاعری اور شاعرانہ نثر تو محض گلدستہ دطاقِ تاریخ شاعری بن کر رہ گئیں۔ اب ذرا انگریزی کی فری ورس، کی بعض ممتاز خصوصیات کا تجزیہ کیجیے۔ انگریزی میں فری ورس نے عروضی آہنگ (PROSODY) کو یکسر مسترد کر دیا اور اس کی جگہ لہجے کی تاکیدوں (STRESS) کو اپنایا۔ انگریزی عروض میں چار قسم کی بحریں ہیں (۱) اجزائی (SYLLABIC) (۲) تاکیدی (ACCENTED) (۳) تاکیدی اجزائی (ACCENTUAL SYLLABIC) (۴) ماترائی (QUANTIYATIVE) تاکیدی بحر میں لہجے کی تاکیدوں، اجزائی بحر میں ارکان اور ماترائی بحر میں آواز کے فاصلوں کا شمار کیا جاتا ہے۔ فری ورس نے انگریزی عروض کے ان تمام مسلمات سے بغاوت کی اور اس کی جگہ جذبے یا خیال کے بہاؤ یا دباؤ کے تحت بول چال کی زبان کے اصول، جملے کی نثری ترتیب اور لہجے کی تاکیدوں کے اصول کو اپنایا۔ دوسرے الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ فری ورس نے عروضی آہنگ کو چھوڑ کر لسانی (نثری) آہنگ کو اپنایا۔ بعد میں ای ای کمنگس وغیرہ نے نثری آہنگ کے روایتی اصولوں کو بھی ترک کر دیا۔ نیز لہجے کی تاکیدوں اور وقفوں کے نظام میں انقلابی تبدیلیاں پیدا کر دیں اور ایسی جگہ وقفے اور زور (تاکید) دیا گیا جہاں اصولاً نہیں

ہونا چاہیے تھا، لیکن جب فری ورس انگریزی سے اردو میں آزاد نظم، بن کر نمودار ہوئی تو ہمارے شاعروں نے پھر اپنی زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور عروضی آہنگ کا احترام کیا۔ آزاد نظم نگاروں نے بحر کے دو اصولوں میں سے ایک کو چھوڑا مگر دوسرے (جو کہ بنیادی بھی ہے) کو سختی سے اپنایا۔ بحر کے جس اصول کو چھوڑا وہ ارکان کی تعداد کا اصول ہے۔ یعنی ہر بحر میں ارکان کی تعداد متعین ہوتی ہے، مگر بحر کے سنگ بنیاد "رکن" سے بغاوت نہیں کی۔ اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ اردو آزاد نظم بحر سے تو آزاد ہو گئی مگر وزن (رکن) سے آزاد نہ ہو سکی۔ ہر آزاد نظم کسی نہ کسی "رکن" پر تقطیع کی جا سکتی ہے۔ اس میں مساوی الارکان مصرعوں کی جگہ خیال کی فطری ترتیب کے مطابق ہر مصرع میں ارکان کی تعداد اور ترتیب مختلف ہوتی ہے۔ اس گفتگو کا خلاصہ یہ ہے کہ:

۱۔ لسانی آہنگ، نثری اور شعری دونوں طرح کی تخلیقات میں قدرِ مشترک ہے۔

۲۔ اردو میں بیرونی ہیئتیں، اِس زبان کی ساخت، قومی موسیقی کے مزاج اور عروضی آہنگ کے سانچے میں ڈھالی گئیں۔

۳۔ اردو کا شعری آہنگ، عروضی آہنگ ہے۔ جس کی بنیاد رکن ہے۔ فری ورس نے انگریزی میں نثری آہنگ کو اپنایا مگر اردو میں آزاد نظم "رکن" کے آہنگ (عروضی آہنگ) کو خیرباد نہ کہہ سکی۔

شعری آہنگ کے اس تاریخی اور تدریجی مطالعہ کے بعد "نثری نظم" کے آہنگ پر فیصلہ کن گفتگو ہو سکتی ہے۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ، نثری نظم، عروضی آہنگ (رکن کے آہنگ) سے عاری ہے اور اس کا آہنگ محض لسانی آہنگ ہے۔ لسانی آہنگ نثر و نظم دونوں میں (جن کا ذریعہ اظہار زبان ہے)

قدرِ مشترک ہے۔ اس لیے، نثری نظم، کے انفرادی آہنگ کے وجود کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ اس لیے خارجی آہنگ کی حد تک کہا جا سکتا ہے کہ نثری نظم محض "نثر" ہے۔ نظم نہیں ہے۔ جب تک نثری شاعر، نثری نظموں میں "لسانی آہنگ" کے علاوہ کوئی اور آہنگ تخلیق نہیں کرتے تب تک نثری نظم شاعری کے خارجی معیاروں کی روشنی میں نظم نہیں کہلا سکتی، نثر ہی کہلائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس کو 'نثرِ لطیف' کا نام دیا ہے اور بعض لوگ اسے "شعرِ منثور" کہتے ہیں۔

وہ نقاد اور نثری شاعر جو نثری نظم کی بنیاد "داخلی آہنگ" کو قرار دیتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ داخلی آہنگ تو بنیادی طور پر جذبے اور خیال کا آہنگ ہوتا ہے جو جذبے اور خیال کی طرح مجرد ہوتا ہے۔ اور یہ داخلی آہنگ بھی خارجی آہنگ خاص طور پر عروضی یا نیم عروضی آہنگ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس بات کو بعض بحروں اور چھندوں کے صوتی اثرات اور ان کی نغمگی کی کیفیت و کمیت کے تجزیے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ہندی میں "لے" کو جو چھندوں اور راگ راگنیوں کی روح ہے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ دُرت لے (چنچل لے) مدھیہ لے (سنجیدہ لے) اور ولمبت لے (حزنیہ لے) دُرت لے چنچل، شوخ اور بہجت آگیں جذبات کے اظہار کے لیے، مدھیہ لے سنجیدہ اور گمبھیر خیالات کے اظہار کے لیے نیز ولمبت لے المیہ جذبات کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔ اس کو اردو بحروں کے حوالے سے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ میر نے بحرِ متقارب میں بہت سی غزلیں کہی ہیں اور اقبال نے اس بحر میں ایک بھی غزل نہیں کہی۔ ظاہر ہے کہ دونوں کے مزاج، رویّے اور جذبات کی نوعیت نیز مقصد کا فرق الفاظ اور اظہار کی ہر سطح پہ جھلک رہا ہے۔ میر کی غم زدگی، بیچارگی اور خستگی کے

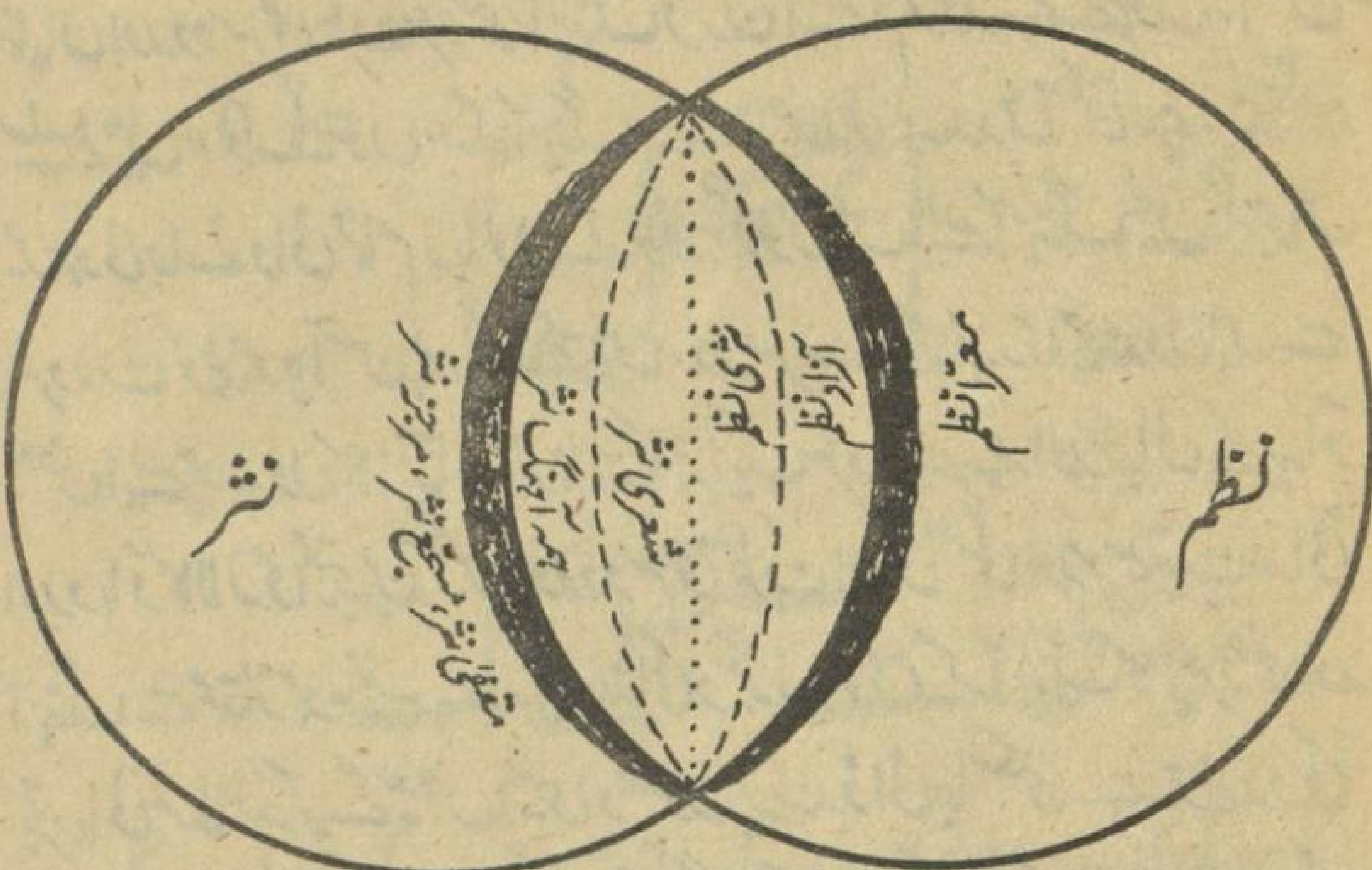
لیے بحرِ متقارب ہی موزوں ہے اور اقبال کی مقصدی اور تبلیغی شاعری کے لیے رواں دواں نیز رجزیہ بحریں ہی موزوں ہیں. اس لیے یہ بات واضح ہے کہ جذبے اور خیال کا داخلی آہنگ بھی عروضی آہنگ کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ چونکہ نثری نظم میں خارجی آہنگ کی عروضی شکل ہے ہی نہیں۔ اس لیے داخلی آہنگ کی شناخت بھی ممکن نہیں ہے۔ رہی یہ بات کہ داخلی آہنگ کو وجدان کی سطح پر محسوس کیا جائے تو یہ بہت موضوعی، تجریدی، داخلی اور انفرادی معاملہ ہے. اس کا تعلق معروضی تجزیے سے نہیں ہے. منطق ذاتی پسند اور ناپسند کے پیمانوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی. آج کے سائنٹفک دور میں یہ بات بے وزن و بے وقار ہے۔ وہ لوگ جو نثری نظم کی بنیاد داخلی آہنگ کو قرار دیتے ہیں۔ اب یہ ان کا فرض ہے کہ وہ داخلی آہنگ کو معروضی اور سائنٹفک انداز سے ثابت کریں۔ دوسری صورت میں ان کی بات قابلِ قبول نہیں ہو سکتی.

نثر اور نظم کے آہنگ پر ایک اور نقطۂ نظر سے غور کیا جا سکتا ہے وہ ہے نثر و نظم کی اقسام کا ہیئتی اور لسانی مطالعہ۔ ہمارے اربابِ بلاغت نے نثر کی بہت سی قسمیں کی ہیں. معانی کے اعتبار سے بھی اور الفاظ کے اعتبار سے بھی. چونکہ ابھی معانی کی بحث تک نہیں پہنچے اس لیے الفاظ کے اعتبار سے نثر کی اقسام پر غور کرنا ہی مناسب ہے. اسی سے نثری نظم کے آہنگ پر ایک اور رُخ سے روشنی پڑ سکتی ہے. الفاظ کے اعتبار سے نثر کی چار قسمیں کی گئی ہیں۔ (۱) مرجز، (۲) مقفیٰ، (۳) مسجع، (۴) عاری۔ مرجز وہ نثر ہے جس کے دو فقروں کے کلماتِ مقابل باہم ہم وزن ہوں اور قافیہ نہ رکھتے ہوں۔ مقفیٰ وہ نثر ہے جس کے دو فقروں کے آخری الفاظ یا درمیان میں مقابل الفاظ ہم قافیہ ہوں۔ مسجع وہ نثر ہے جس کے دو فقروں کے آخری الفاظ برابر ہوتے ہیں۔ ان

تینوں قسموں پر ذرا سا غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ تقسیم محض الفاظ پر منحصر نہیں بلکہ "صوتیات" پر ہے۔ ان تینوں قسموں کی نثر میں نثر عاری سے زیادہ نمایاں اور متعین لسانی آہنگ ہوتا ہے۔ مگر یہ نثر ہی کی قسمیں ہیں۔ شاعری کی نہیں۔ اس لیے کہ ان میں عروضی آہنگ نہیں ہوتا۔ نثری نظم کا آہنگ ان تینوں سے بھی کمزور ہے۔ انگریزی میں بھی شعری نثر اور ہمہ آہنگ نثر (POLYPHONIC PROSE) کا وجود ہے۔ شعری نثر کو چھوڑیے کہ ابھی شعریت کی گفتگو تک نہیں پہنچے۔ ہاں، ہمہ آہنگ نثر، کا تجزیہ کیجیے۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے۔ یہ نثر نثری اور شعری آہنگ کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس قسم کی نثر کے ایک ہی ٹکڑے میں نثر عاری، نثر مقفیٰ، نثر مسجّع اور نثر مرجز کی ساری خصوصیات ہوتی ہیں اور کہیں کہیں باوزن فقرے بھی ہوتے ہیں۔ گویا یہ خارجی حد تک "نثر و نظم" کا غیر مرتب مگر بامعنی مجموعہ ہوتی ہے۔ اس میں لسانی آہنگ بہت محسوس، نمایاں اور ممتاز ہوتا ہے مگر از اول تا آخر عروضی آہنگ نہ ہونے کی وجہ سے نثر ہی کہلاتی ہے نظم نہیں۔

لسانی آہنگ کی بہت سی صورتیں ہیں، جو نثر و نظم میں ملتی ہیں لیکن یہ واقعہ ہے کہ خالص نثری آہنگ شاعری میں اور خالص شعری آہنگ نثر میں نفوذ کرتا رہا ہے۔ اس لیے خالص عروضی شاعری اور خالص نثر کے درمیان بہت سی صورتیں نظر آتی ہیں۔ مثلاً شعری آہنگ ڈھیلا ہو کر نثری آہنگ کی طرف مائل ہوتا ہے تو، پابند عروضی شاعری کے بعد معرا نظم، معرا نظم کے بعد آزاد نظم اور آزاد نظم کے بعد نثری نظم آتی ہے۔ اسی طرح نثری آہنگ شعری آہنگ کی طرف مائل ہوتا ہے تو خالص نثر کے بعد مقفیٰ نثر، مسجّع نثر اور مرجز نثر آتی ہے اور ان کے بعد ہمہ آہنگ اور شعری نثر آتی ہے۔ اس بات کو ایک

نقشے سے سمجھا جا سکتا ہے:۔



اس نقشہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ (ا) آہنگ کے نقطۂ نظر سے خالص نثر اور نظم کے دو علیحدہ علیحدہ دائرے ہیں. لیکن دونوں کے درمیان ایک ایسا علاقہ بھی ہے جو "بفر اسٹیٹ" کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں نثری اور شعری آہنگ بتدریج ایک دوسرے میں نفوذ کرتے رہتے ہیں لیکن اس "بفر اسٹیٹ" کے مرکز میں ایک ایسا مقام بھی آتا ہے جہاں نثر و نظم کے آہنگ کی تخصیص بالکل معدوم ہو جاتی ہے۔ یہ وہ علاقہ ہے جہاں نثری نظم اور شعری نثر ایک دوسرے سے گلے ملتی یا ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتی ہیں. اس لیے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ آہنگ کے نقطۂ نظر سے نثری نظم "نثر" ہے نظم نہیں ہے۔

یہاں میرے سامنے کچھ مثبت اور ٹھوس تجاویز ہیں۔ وہ یہ کہ چونکہ اردو شاعری کا بنیادی آہنگ "رکن" کا آہنگ ہے. اس لیے ہمارے نثری شاعروں

کو بعض ایسے آہنگ تخلیق کرنے ہوں گے جو ایک طرف لسانی آہنگ سے ممتاز اور نمایاں اور دوسری طرف عروضی آہنگ (رکن) سے کم تر درجے کے ہوں۔ اس سلسلے میں "لوک گیتوں" کے آہنگ سے۔ خاص طور پر مدد مل سکتی ہے۔ ہندوستان میں بولی جانے والی تمام زبانوں کے لوک گیتوں میں ایسے آہنگ ملیں گے جو اس ضرورت کو بوجوہِ احسن پورا کر سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہندی چھندوں میں سے بعض ایسے چھندوں کا انتخاب کرنا ہوگا جو ایک طرف جذبے اور خیال کے بہاؤ اور دباؤ کا لازمی نتیجہ بن سکیں اور دوسری طرف ان کی نغمگی اور موسیقیت لسانی آہنگ سے ممتاز ہو۔ تیسرے یہ کہ دنیا کی دیگر زبانوں کے آہنگ کا معروضی اور تجزیاتی مطالعہ کرکے بعض ایسی دھنوں پر کمند ڈالی جا سکتی ہے، جو اردو کی نثری شاعری کے لیے معیار بن سکیں۔ آہنگ کے مسئلے کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا کہ آہنگ شاعری کے لیے ضروری نہیں ہے۔ اس طرف سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔

۸

ماحصل

ماضی سے مستقبل تک

زندگی کی طرح شاعری بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے، جو کسی جھیل کے ٹھہرے ہوتے پانی کی مانند نہیں بلکہ ایک رواں دواں دریا کی طرح ہے۔ جس میں تجربوں کی ان گنت لہریں اٹھتی رہتی ہیں اور تجربے زندگی کی تبدیلیوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اس لیے جو تعلق ماضی اور حال میں ہے، وہی روایت اور جدیدیت میں ہے۔ روایت ماضی پرستی کا نام نہیں۔ بلکہ ماضی کی ماضیت کے لمحۂ حاضر میں اس احساس کا نام ہے جو حال کو سلجھانے اور مستقبل کو سمجھنے میں مدد کرتا ہے۔ اپنے محدود مفہوم میں، روایت چند اصول و اسالیب کا نام ہے۔ لیکن وسیع مفہوم میں یہ وسیع تر انسانی تجربات اور عظیم شعری جمالیات پر مشتمل ہے۔ جس میں تخلیقی عمل کی پُراسراریت سے لے کر فن اور تخلیق کا ہر ایسا عنصر شامل ہے، جو اس کی تشکیل کرتا ہے اور اس میں حسن نیز معنویت پیدا کرتا ہے۔ ادبی و شعری روایات زندگی اور فنونِ لطیفہ کی دوسری روایتوں کی طرح جامد اور متحرک، محدود اور وسیع، مفید اور مضر، زندہ اور مردہ نیز داخلی اور

خارجی ہر قسم کی ہو سکتی ہیں۔ کوئی فنکار خواہ کتنا ہی باغی ہو، روایت سے سو فیصدی بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ وہ فنکار جو اعلیٰ تخلیقی قوتوں کے مالک ہوتے ہیں، اپنی گہری بصیرت سے کام لے کر "روایات" کی قلبِ ماہیت کرتے ہیں۔ اظہار و بیان کے پیرایوں اور مجرد تصورات کے ذخیروں کو نئی ترتیب دے کر فنی اکائی کی تخلیق کرتے ہیں۔ یعنی سچے فنکار روایات کے گہرے شعور سے ایک طرف روایت کے پوشیدہ امکانات کی تلاش اور دوسری طرف روایت کے ادراک سے ایک نئی مگر منفرد "تخلیق" پیش کرتے ہیں۔ تخلیق فن کی سطح پر "چیزیں" اس طرح وجود میں نہیں آتیں، جس طرح صنعتی دنیا میں "مصنوعات" وجود میں آتی ہیں۔ تخلیقی عمل ایک آزاد فطری اور وجدانی عمل ہے، دوسرا مشینی اور میکانکی۔ جدّت اور انفرادیت بھی، روایت، کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ جدت اور انفرادیت کے دائرے الگ الگ سہی، مگر دونوں ایک دوسرے کو اس طرح کاٹتے ہوئے گزرتے ہیں کہ دونوں میں ایک بڑا علاقہ مشترک ہے۔ جدّت، خارجی سطح پر پرانے اسالیب اور سانچوں کو نئے انداز سے برتنے اور مانوس اشیا میں نئے پہلو تلاش کرنے کا نام ہے۔ جدت ایک طرف روایت کے جبر سے انحراف کرتی ہے مگر دوسری طرف روایت کی توسیع کرتی ہے اور اپنی آخری حد میں "نئی روایت" کی تخلیق کرتی ہے، جس کے جلو میں پرانی روایت کی روح اور زندہ عناصر جلوہ گر ہوتے ہیں۔ روایت کے تخلیقی سفر میں ایک ایسا مرحلہ بھی آتا ہے، جب جامد، مُردہ اور غیر ضروری روایتوں کی شکست و ریخت کا عمل ناگزیر بن جاتا ہے۔ یہ بغاوت کا عمل ہے۔ شعری بغاوت کے دو پہلو ہیں۔ ایک تخریبی اور دوسرا تعمیری۔ تخریبی لہریں پہلے جاری ہوتی ہیں اور تعمیری لہریں اس کے پیچھے چلتی ہیں۔ بغاوت کا عمل دراصل روایت کی شکست اور پھر اس ملبے

سے نئے مواد کے اضافے کے ساتھ، روایت کی "تخلیقِ جدید" کا عمل ہے۔ ادبی بغاوت انفرادی بھی ہوتی ہے اور اجتماعی بھی۔ مگر مثبت، تعمیری اور اجتماعی بغاوت کا اثر گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔ "سچی جدیدیت" روایت کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ روایت اور جدیدیت کو ایک دوسرے سے ماورا سمجھنا، یا انھیں ایک دوسرے کی ضد قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ وہ نقاد جو اپنی بعض "پنہاں مصلحتوں" کے پیشِ نظر، روایت اور جدیدیت کے نامیاتی تعلق اور تسلسل سے انکار کرتے ہیں۔ وہ ادب اور زندگی کے ازلی رشتہ کا یا تو عرفان نہیں رکھتے یا جان بوجھ کر ایسا کرتے ہیں۔ جس طرح ادب برائے ادب، فضول ہے۔ اسی طرح "جدیدیت" برائے جدیدیت یا "مجرد جدیدیت" بیکار ہے۔ سچی جدیدیت اپنے دور کے تمام فکری و جمالیاتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ، روایت کا بالیدہ، ارتقائی اور تخلیقی اظہار ہے۔ وہ "جدیدیت" جو روایت اور تجربے تیز روایت اور جدت کے اس ناگزیر اور نامیاتی تعلق سے ماورا ہے۔ "جعلی جدیدیت" ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل کی شعری روایت اور تجربے کی نوعیت پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں دو رجحان بہت نمایاں تھے۔ ایک فارسی اصناف و اسالیب کو اپنانے اور ان کو تکمیل تک پہونچانے کا رجحان۔ دوسرا تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کی آزادی یعنی تجربوں کا رجحان۔ دوسرے رجحان کے تحت فارسی اصناف و اسالیب سے گریز اور ہندی اسالیب کو اپنانے کے ذیلی رجحانات آتے ہیں۔ اس رجحان کے محرکات بڑی حد تک علم و فضل کا اظہار، نمود و نمائش کی خواہش، عروضی و فنی چابکدستی کا مظاہرہ اور کسی حد تک تخلیقی تجربے کی ندرت اور طبیعت کی اپج ہیں۔ قدیم دور کی شاعری کے تجزیے سے واضح

ہے کہ اس دور میں بھی "شاعری" کی جھیل میں تجربوں کی لہریں اٹھتی تھیں غزل قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی، نیز مسمط کی ہیئتوں میں بعض تجربے ملتے ہیں اور ہندی اصناف واسالیب اور چھندوں کا استعمال، گیتوں اور ڈرامائی نیز غنائی و تہذیبی نظموں کا وجود اس بات کا ثبوت ہے۔ بعض اعلیٰ درجے کے شاعروں کے یہاں لسانی تجربے اور اسلوب کی انفرادیت بھی نظر آتی ہے۔ یہ اپنے دور کی جدت اور "جدیدیت" تھی جو ہمیں ورثہ یا "روایت" کے طور پر ملی اور جدید اردو شاعری میں جس کا ارتقا مختلف سمتوں اور بالیدہ صورتوں میں ہو رہا ہے۔

جدید اردو شاعری کا آغاز ۱۸۵۷ء کے بعد نئی سیاسی صورتِ حال، نئی جذباتی فضا اور مغرب کے بڑھتے ہوئے اثرات کے ساتھ ہوا تھا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اگست ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب کے جلسے میں "نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات" کے عنوان سے جو خطبہ پڑھا تھا، وہ جدید شاعری کا پہلا منشور تھا۔ اسی زمانے میں غلام مولا قلق میرٹھی کی پندرہ انگریزی نظموں کا ترجمہ "جواہرِ منظوم" کے نام سے دوسری بار شائع ہوا۔ اسمٰعیل میرٹھی کے منظوم تراجم بھی اسی دور کی یادگار ہیں۔ نیز ان کی اولین نظموں کا مجموعہ "ریزۂ جواہر" ۱۸۸۰ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے نظم معرا کی تحریک شروع کی۔ ان تمام تجربوں اور جدتوں کے پسِ پشت سرسید تحریک کی عقلیت پسندی، دور اندیشی اور ذہنی بیداری کا ہاتھ تھا۔ چنانچہ اردو شاعری کی جمالیات نے نئی کروٹ بدلی۔ مصرع کا تصور بدلا، صوتی قوافی کا چلن ہوا اور انگریزی کے اسٹینزا فارم اردو میں برتے گئے۔ انگریزی شاعری کا اثر موضوعات اور ہیئت دونوں پر ہوا۔ انگریزی شاعری کی کئی ہیئتیں اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی گئی جن میں انگریزی طرز کے منظوم ڈرامے، معرا نظم اور "سانٹ" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

عظمت اللہ خاں نے، بعد میں، پنگل کو بنیاد بنا کر اور انگریزی عروض کی بعض آزادیوں سے فائدہ اٹھا کر ایک نئے عروض کی بنیاد ڈالی۔ اگرچہ عبدالرحمان بجنوری نے اُن کے نقطۂ نظر سے اختلاف کیا مگر ایک نیا عروضی نقطۂ نظر پیش کیا۔ یہ نظریے اردو کی شعری جمالیات میں، آہنگ کے نقطۂ نظر سے زبردست اہمیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ عظمت اللہ خاں نے اپنے عروضی نظام کے تحت شاعری بھی کر دکھائی۔ جو ناکام رہی مگر یہ ناکامی بعد میں آنے والوں کی کامرانی کے لیے راہ ہموار کر گئی۔ اسی دور میں جدید اردو گیت کی ہیئت کی تشکیل ہوئی اور گیت کے لیے غیر شعوری یا نیم شعوری طور پر جذبے کی وحدت و شدت، غنائیت و انفرادیت کے ساتھ اختصار کی خصوصیت کا احساس عام ہوا۔ اردو کے بعض شاعروں نے "آزاد نظم" کا افتتاح بھی کر دیا۔ واقعہ ہے کہ ۱۹۳۵ء کے آس پاس اردو شاعری کے افق پر جدت و انفرادیت کی قوسِ قزح لہرا رہی تھی، اس کا پس منظر اردو کی شعری روایت نے فراہم کیا تھا۔

۱۸۵۷ء سے قبل اور اس کے بعد، شاعری میں زبان کے تخلیقی استعمال کی دونوں روایتیں شانہ بہ شانہ نظر آتی ہیں ہیں۔ وہ ہیں روایتی اور انفرادی زبان کی روایتیں۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد جدید اردو شاعری کے ابتدائی دور میں، اردو شاعروں کا ایک ایسا بڑا طبقہ بھی موجود تھا، جو استاذی شاگردی کی روایت کے زیرِ اثر شاعری میں زبان، بیان اور عروضی صحت پر اصرار کرتا تھا۔ لیکن ایک دوسرا مختصر حلقہ بشمول اقبال، تخلیقی آزادی کا جویا تھا۔ ترقی پسند اور حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں نے اپنے اپنے انداز سے کلاسیکیت کے جامد شعری جمالیات کے تصور پر ضرب لگائی اور شاعری کے میدان میں زبان کے تخلیقی استعمال، ہیئت کے نئے تجربوں اور اسالیب کی جدتوں کے لئے نئے دروازے کھول دیئے۔ ترقی پسند شاعروں نے اقدار و افکار، اور حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں نے

ہیئت اور بنت پر خاص زور دیا جس کے نتیجہ میں زبان، بیان اور ہیئت کی سطح پر نئی شعری جمالیات کو فروغ ملا یعنی اس طرح ۱۸۵۷ء سے قبل کی شعری روایت جدید شاعری کے سرچشمے سے فیضیاب ہو کر نئی صورت میں جلوہ گر ہو رہی تھی۔

اردو شاعری کی بنیادی ہیئتیں تین ہیں گیت، غزل اور نظم۔ اردو گیت نے جدید شاعری میں نئی زندگی حاصل کی۔ ۱۸۵۷ء سے قبل ہر قسم کی غنائی نظموں پر گیت کا دھوکہ ہوتا تھا۔ لیکن اس کے بعد گیت اور گیت نما نظموں کا فرق واضح ہو گیا۔ گیت کی ہیئت کا شعور عام ہوا۔ گیت کی ہیئت کے لیے ٹیک کی پنکتی اور اس سے قبل ایک اور پنکتی کی ضرورت کا احساس ہوا جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہو۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ جدید اردو گیت جو ۱۹۴۷ء کے بعد وجود میں آیا۔ اردو شاعری کے لیے ایک زبردست نعمت ہے۔ جدید تر شاعروں نے گیت کو نت نئی تکنیکوں سے آشنا کیا، جو بیشتر صورتوں میں خیال اور جذبے کے فطری بہاؤ کا لازمی نتیجہ ہیں۔ گیت کے اسالیب سے شاعر کے تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا احساس ہوتا ہے۔ بحروں کے دلکش تجربے ملتے ہیں اور تشبیہیں اور استعارے ہماری عام زندگی سے ماخوذ ہیں بعض شاعروں نے لوک گیتوں کے اسلوب اور آہنگ کے ساتھ لوک زبان کے ذخیرے سے استفادہ کیا۔ پیکر تراشی میں گیت کی لطافت اور نزاکت کا خیال رکھا۔ غزل کی زبان سے انحراف کر کے، جدید اردو گیت کی لفظیات میں بول چال کی زبان، ہندی زبان، لوک گیتوں کی زبان کے عناصر کا اضافہ کیا۔ غرض ۱۹۴۷ء کے بعد اردو گیت کی "شخصیت" کی تکمیل ہوئی۔ جو جدیدیت کا بہترین عطیہ ہے۔ اردو کے مصلحت اندیش نقادوں نے اب تک کھلے دل سے جس کا اعتراف نہیں کیا ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل نظیر اکبر آبادی کے یہاں ایسی نظمیں ملتی ہیں جو جدید تصور

نظم پر پوری اترتی ہیں۔ مجموعی طور پر، اس دور کی نظموں کے تجزیے سے "دو تصورات" سامنے آتے ہیں۔ ایک تکرارِ خیال کا تصور اور دوسرا تسلسلِ خیال کا تصور۔ تکرارِ خیال کی روایت کو مسمط کی شکلوں نے اور تسلسلِ خیال کو عام طور پر غزل اور خاص طور پر مثنوی کی ہیئت میں لکھی جانے والی نظموں نے فروغ دیا۔ یہ دونوں تصورات "عصرِ اصلاح" (جدید شاعری کا ابتدائی دور) اور ترقی پسند شاعروں کے یہاں کسی حد تک بالیدہ صورت میں ملتے ہیں۔ لیکن ۱۹۳۵ء کے بعد نظم کے بعض دوسرے تصورات نمایاں ہوئے جن میں "ڈرامائی علامیت کا تصور" اور ارتقائے خیال کا تصور اہم ہیں اور جن کی عمدہ مثالیں اختر الایمان اور فیض احمد فیض کے یہاں ملتی ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد جدید ہم عصر شاعروں نے نظم کے جدید مغربی تصورات سے استفادہ کیا۔ جس میں پیکر تراشی، علامت نگاری، تاثریت، شعور کی رو، دادا ازم، فیوچرازم، کیوبزم، سریلزم وغیرہ شامل ہیں جس کا اثر جدید نظموں کے موضوع مواد اور اسلوب کے ساتھ تکنیک اور ہیئت پر بھی نظر آتا ہے۔ اسلوب کی سطح پر ایک اور بڑی تبدیلی واقع ہوئی ہے۔ جس نے جدید تر نظم کو جدید شاعری کی ابتدائی دور کی نظموں اور ۱۸۵۷ء کے ذخیرہ منظومات سے امتیاز عطا کیا ہے۔ وہ ہے وضاحتی اسلوب، اور رمزیہ اسلوب کا فرق۔ جدید شاعری کے اوّلین علم برداروں مثلاً آزاد، حالی، اسماعیل وغیرہ کی نظموں کا اسلوب وضاحتی ہے۔ یہ وضاحت اقبال کے یہاں اور ان کے بعض معاصرین کے یہاں رمزیت سے آشنا ہوئی۔ ترقی پسند شاعروں نے اصولی طور پر وضاحتی اسلوب کا انتخاب کیا۔ لیکن بعض ترقی پسندوں نے وضاحت اور رمزیت کو شیر وشکر کیا۔ جن میں فیض اور اختر الایمان کا نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں مثلاً ن۔ م۔ راشد، میراجی، قیوم نظر، مجید امجد وغیرہ نے رمزیت کو وضاحت

پر فوقیت دی، چنانچہ ان کی شاعری گہری دھند اور ابہام کے دبیز پردوں میں لپٹی ہوئی ہے۔ جدید شاعروں نے رمزیت کا جادو ایک نئے انداز سے جگایا اور انھوں نے اپنی نظموں میں استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کے ذریعہ ابہام اور ابہام کے ذریعے معنویت کا حسن پیدا کیا۔ یہ واقعہ ہے کہ ہر دور کی شاعری میں استعارے کی کارفرمائی رہی ہے لیکن جدید شاعری میں استعارے کا عمل بتدریج بڑھتا رہا ہے۔ جدید شاعروں کے پہلے قافلے سے زیادہ اقبال کے یہاں، اقبال سے زیادہ بعض ترقی پسند اور حلقۂ ارباب ذوق کے شاعروں کے یہاں اور ان سے زیادہ جدید ہم عصر شاعروں کے یہاں استعارہ سازی کا رجحان ملتا ہے۔ جدید شعری جمالیات میں استعارہ، پیکر اور علامت کو جو اہمیت حاصل ہے وہ اس سے پہلے کی شاعری میں نہیں تھی۔ اس لیے جدید ہم عصر شاعری بالخصوص نظم کو رمزیہ مزاج کی شاعری کہا جا سکتا ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں زبان کی مجازی صورتوں کا استعمال، اتنے متنوع، طاقت ور اور تخلیقی انداز میں پہلی بار ہو رہا ہے، جس کی توسیع کئی سمتوں میں ہو رہی ہے۔

غزل کی ہیئت بڑی حد تک "بے لچک" ہے۔ غزل کی جمالیات میں اس کی ہیئت کو ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ جس کا انحصار "اوزان و بحور" اور اصولِ قوافی پر ہے۔ جدید اردو شاعری میں غزل کی جمالیات میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی۔ یہ تبدیلی بحروں کے تجربوں، لسانی تجربوں اور اسالیب کے تجربوں کی صورت میں نمایاں ہوئی۔ ۱۸۵۷ء سے قبل نامطبوع بحروں کے ساتھ ساتھ، بحرِ طویل، خفیف نیز بعض دوسری بحروں اور سنگلاخ زمینوں میں غزلیں ملتی ہیں، جنھیں عروض کے دائرے میں روشِ عام سے ہٹ کر چلنے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جس میں ایک حد تک جدت بھی ہے۔ اس روایت کا تسلسل جدید شاعری کے اولین دور کے شعرا سے شروع ہو کر جدید ترین شاعروں تک نظر آتا ہے۔ آج کل یہ رنگ باقی، شمس الرحمان فاروقی،

زیب غوری اور کرشن موہن وغیرہ کے یہاں نظر آتا ہے۔ لیکن اکثر موقعوں پر نامطبوع بحروں کا استعمال "ناسخیت" کی ایک صورت بن کر رہ گیا ہے۔ اگر اوزان وبحور کے تجربے شعری تجربے کا خارجی اظہار نہ ہوں تو انھیں شعری جمالیات میں وقار نہیں مل سکتا۔ پھر بھی جدید معاصر شاعروں نے عروضی پابندی میں آزادی حاصل کرنے کی نئی نئی صورتیں پیدا کی ہیں۔ اس سلسلے میں حسبِ ذیل تجربے قابلِ توجہ ہیں۔ (الف) آزاد غزل کا تجربہ، جو آزاد نظم کے تجربے سے ماخوذ ہے۔ اس میں بحر کے مساوی الارکان مصرعوں کے تصور کو خیرباد کہہ کر، خیال کے دباؤ اور بہاؤ کے تحت ایک شعر کے دونوں مصرعوں کے ارکان کی تعداد میں کمی و بیشی کے اصول کو اپنایا گیا ہے۔ اس سلسلے میں مظہر امام اور کرامت علی کرامت نیز زرینہ ثانی کی کوششیں لائقِ توجہ ہیں۔ (ب) اردو میں ہندی چھندوں کو برتنے کی روش ۱۸۵۷ء سے قبل بھی نظر آتی ہے۔ عظمت اللہ خاں اور ان کے معاصرین نے اس روایت کو آگے بڑھایا۔ جدید ہم عصر شاعروں نے ۱۹۴۷ء کے بعد ہندی چھندوں کو زیادہ چابک دستی سے برتا اور سار۔ سرسی، ہر گیتکا، دوہا وغیرہ بہت سے چھندوں میں کامیاب غزلیں لکھیں۔ اس دور میں بحرِ متقارب، جسے ڈاکٹر گیان چند جین نے اردو کی ہندی بحر قرار دیا ہے اور جسے "سویّا چھند" سے قریب تر کہا ہے، بہت مقبول ہوئی ہے۔ ان تجربوں سے غزل کے سخت عروضی نظام میں لچک اور غزل کی جمالیات میں خوشگوار تبدیلی ہوئی ہے۔ اس دور میں "نثری غزل" کا شوشہ بھی چھوڑا گیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ کوششیں غزل کی ہیئت کو ایک نیا مزاج عطا کرتی ہیں۔

اردو غزل میں زبان کے استعمال کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ یوں تو زبان کو اس کے محلِ استعمال کے نقطۂ نظر سے بول چال کی زبان، علمی

زبان، ادبی زبان اور تخلیقی زبان کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اردو غزل میں روایتی زبان کے ساتھ لسانی تجربوں کی روایت بھی ملتی ہے۔ لسانی تجربے کی جو روایت ۱۸۵۷ء سے قبل ملتی تھی، اس کی توسیع جدید شاعری کے علم برداروں اور اقبال کے یہاں نظر آتی ہے۔ ترقی پسند شاعروں اور حلقہ اربابِ ذوق نے اسے مزید جلا بخشی۔ لیکن جدید ہم عصر شاعروں نے، اس روایت کو، ۱۹۴۷ء کے بعد تخلیقی حرکیت تک پہنچایا۔ خالص شعری زبان کے تصور پر کاری ضرب لگائی۔ اپنے ذہن پر نئے الفاظ کا دروازہ وا کیا۔ نیز لفظ کو اپنے تخلیقی تجربے کی خارجی شکل کی حیثیت سے برتا۔ جس سے غزل کی لفظیات میں زبردست اضافہ ہوا اور اس کے استعمال میں زبردست تبدیلی پیدا ہوئی۔ لفظ و معنی نیز مواد و ہیئت کے نامیاتی تصور نے غزل کی جمالیات میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ یہ انقلاب مفرد اور مرکب الفاظ، پیکر، استعارے اور علامتوں کے تخلیقی استعمال کی صورت میں نمایاں ہوا ہے۔

اب تک جدیدیت کی جن خصوصیات کا ذکر تھا، وہ اردو شاعری کی مخصوص جمالیات میں ترمیم توسیع یا تکمیل کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ لیکن "نثری نظم" کا تجربہ اردو شاعری میں ایک انقلابی تجربہ ہے جو شاعری کے مخصوص آہنگ (بحر وزن) سے قطعاً آزاد ہے۔ نثری نظم شاعری کے بیشتر خارجی معیاروں سے انحراف کرتی ہے اور محض داخلی معیاروں پر بھروسہ کرتی ہے۔ آہنگ کے نقطۂ نظر سے دو قسم کی نثری نظمیں ملتی ہیں۔ ایک وہ جو خالص نثر ہیں اور ہر قسم کے شعری آہنگ سے عاری ہیں۔ بعض ایسی ہیں، جن کے بعض ٹکڑے کسی نہ کسی رکن کی تکرار اور ترتیب پر پورے اترتے ہیں اور بعض ٹکڑے خالص نثر ہیں ——— ابھی نثری نظم دھوپ چھاؤں کی منزل سے گزر رہی ہے۔ اس

لیے اس پر کوئی حتمی رائے نہیں جا سکتی۔ پھر بھی یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اردو شاعری میں وزن و آہنگ کی ناگزیت کے پیشِ نگاہ اگر نثری نظم کسی ایسے مخصوص آہنگ کی تخلیق کر سکے جو ایک طرف نثری آہنگ سے ممتاز ہو اور دوسری طرف عروضی آہنگ سے ماورا ہو، تو اس کی جلد پذیرائی ہوگی۔ اس سلسلے میں لوک گیتوں کی دھنوں، ہندی کے غیر مستعمل چھندوں اور قومی زبانو کے اجنبی آہنگ پر کمند ڈالی جا سکتی ہے۔ ہندی میں نثری نظم کا چلن عام ہے۔ ممکن ہے اردو کو بھی ایسے جیالے فنکار مل جائیں جو اسے اپنے خونِ جگر سے شاعری بنا سکیں۔ اس وقت اردو میں نثری نظموں کا جو سرمایہ موجود ہے، وہ امید افزا نہیں ہے۔

اس وقت اردو شعرا تین گروہوں میں تقسیم ہیں۔ ایک گروہ وہ ہے جو شاعری کے کلاسیکی معیاروں کا دلدادہ ہے۔ زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ، املا و انشا اور عروض و قواعد کی صحت پر اصرار کرتا ہے۔ شاعری کو اُن معائب و محاسن کی اس کسوٹی پر کستا ہے، جو عروض و بلاغت اور علمِ بیان و بدیع سے ماخوذ ہیں۔ یہ گروہ اپنے شعری تجربوں کو مسلمہ روایات کے احترام کے ساتھ، صفائی ستھرائی سے پیش کرتا ہے۔ دوسرا وہ گروہ ہے جو ادب کو ایک نامیاتی حقیقت نیز اس کو زندگی کی سچی تعبیر اور تنقید تصور کرتا ہے۔ وہ سماج اور اس کے مظاہر کی تبدیلیوں کو، پیداوار اور طریقۂ پیداوار کی تبدیلیوں سے وابستہ کرتا ہے اور ادب میں مقصدیت کا قائل ہے۔ وہ ادب کو حال سے ناآسودہ ہو کر، خوش آیند مستقبل کی تعمیر کے لیے جدوجہد کا وسیلہ بناتا ہے۔ وہ روشن مستقبل پر یقین، قدروں کے اثبات، حرکت، گرمی اور روشنی کا دلدادہ ہے۔ اس لیے رمزیت پر وضاحت کو، انفرادیت پر اجتماعیت کو، جمالیت پر مقصدیت کو، رومانیت پر عقلیت کو نیز روحانیت پر مادیت

کو فوقیت دیتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اس گروہ کے بعض شاعروں نے الفاظ کے تخلیقی استعمال کے تجربے بھی کیے ہیں۔ لیکن فن اور تمام فنی وسائل کو زندگی اور اور اس کے واضح مقصد کے تابع رکھا ہے۔ تیسرا گروہ وہ ہے جو اس وقت دو شاخوں میں تقسیم ہے۔ ایک خود کو دوسرے گروہ کا حریف بنا کر پیش کرتا ہے پہلا ذیلی گروہ ذات کے وسیلے سے کائنات کو سمجھنے پر مصر ہے اور ایک آزاد ذہنی فضا کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ ہر طرح کی نظریہ سازی کا منکر ہے۔ لیکن عملاً ایک خاص نظریے کی تبلیغ کرتا ہے۔ اس ذیلی گروہ کے نقاد اور شعراء کائنات پر ذات کو، مقصدیت پر جمالیت کو، عقل پر وجدان کو، مادیت پر روحانیت کو، اجتماعیت پر انفرادیت کی فضیلت کے قائل ہیں۔ یہ قدروں کے اثبات پر قدروں کے زوال، مقصدیت پر عدم مقصدیت، امید، حرکت، روشنی اور گرمی پر تنہائی، تشنج، بیزاری اور جمود کو فوقیت دیتے ہیں۔ یہ گروہ وضاحت پر رمزیت کو فوقیت دے کر "ترسیل کے المیہ" پر یقین رکھتا ہے۔ تیسرے گروہ کا دوسرا ذیلی گروہ ترقی پسندی اور "مخصوص جدیدیت" کے درمیان کھڑا ہے۔ اور دونوں کی شدت پسندی کا منکر ہے۔ ایک طرف تخلیقی عمل کی آزادی کا علم بردار ہے تو دوسری طرف زندگی کے ہر صحت مند رویے کو قبول کرتا ہے۔ وہ روایت سے روشنی اور تجربے سے تازگی حاصل کرتا ہے۔ کلاسیکی روایات کی توسیع، ہیئت کے تجربوں، تکنیک کی ندرت اور بیان کی انفرادیت کو شاعری کے لیے نیک فال سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر شعری تجربہ اپنا پیکر (خارجی وجود) اپنے ساتھ لاتا ہے۔ لفظ و معنی اور مواد و ہیئت میں دوئی کا قائل نہیں وہ ابہام کو مستحسن نظروں سے دیکھتا ہے۔ مگر "مہمل گوئی" کو اعلیٰ شاعری ثابت کرنے کی ناکام کوشش نہیں کرتا۔ "رمزیہ اظہار" کو شاعری کے لیے ناگزیر خیال کرتا ہے۔ فن کی تحسین میں زبان اور اس کے تمام امکانات

سے استفادہ کرنے پر اصرار کرتا ہے۔ استعارہ سازی، پیکر تراشی اور علامت نگاری کو مستحسن تصور کرتا ہے۔ مگر تجربہ برائے تجربہ، جدیدیت برائے جدیدیت کے تصور کو مسترد کرتا ہے۔ اس گروہ میں شدت پسند، جدید شاعر اور غالی ترقی پسند شامل نہیں۔ بیکن سچے جدید شاعر اور اچھے ترقی پسند دونوں شامل ہیں اور اپنا مخصوص متوازن مزاج رکھتے ہیں۔ یہ ایک طرف اپنی شاعری میں زندگی افروز افکار و اقدار (بشمول تنقید و تعبیرِ حیات) کو سموتا ہے اور دوسری طرف شعری جمالیات کے تمام امکانات کو بروئے کار لانا چاہتا ہے۔ دراصل یہی سچے جدید شاعروں کا گروہ ہے۔ میں نے جدیدیت کو روایت کا تخلیقی اظہار اسی معنی میں کہا ہے۔ "جدیدیت کی روایت" ایک طرف کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید شاعری کے بعض کمزور اور جعلی نمونوں کی نشاندہی کرتی ہے اور دوسری طرف سچی جدیدیت کا تجزیہ کرکے اس کی انفرادی خصوصیات کی نشاندہی کرتی ہے۔

آج جدیدیت کے نام پر جو کچھ لکھا جا رہا ہے۔ اس کا کتنا حصہ باقی رہے گا اور کتنا حصہ فنا ہو جائے گا، کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن اتنی بات پر یقین ہے کہ جدیدیت کے وہی حصے باقی رہیں گے، جو فیشن اور فارمولے کے پابند نہیں ہیں۔ جن میں روایت کی روح جلوہ گر ہے، جو اردو شاعری کی مخصوص جمالیات کے دائرے کی توسیع کرتے ہیں۔ ہر دور میں روایت کا تخلیقی اظہار ہوا ہے، جس کو انفرادی اور اجتماعی سطح پر قبولیت کی سند ملی ہے۔ مستقبل میں بھی اسی شاعری کو اعتبار اور استناد ملے گا جو انسانی تجربوں کو تخلیقی آنچ دے کر، ان کی فنکارانہ نقش گری کرے گی۔ انسان اور انسانیت کے کرب و کیف، نادر و نایاب تجربوں کو نیا لسانی اظہار عطا کرے گی اور انسان کی فکری و جذباتی زندگی کے اہم لمحوں میں سہارا دے گی۔ جس طرح ماضی کے ادبی منظرنامہ پر بے روح روایت پرستی نے خودکشی کی تھی۔ اسی طرح جعلی اور مصنوعی جدیدیت مستقبل کے تابناک افق پر دم توڑ دے گی۔ اور "سچی جدیدیت" باقی رہے گی۔

کتابیات

کتابیات کے تحت محض اُن کتابوں کا اندراج ہے، جن کا حوالہ زیرِ نظر تصنیف میں موجود ہے۔ اس کتاب کی تصنیف کے دوران بہت سی انگریزی، اردو اور ہندی کتابیں زیرِ مطالعہ رہیں۔ مگر ان کا اندراج نہیں ہے۔ اسی طرح ان تمام رسائل اور شعری مجموعوں کو شامل نہیں کیا گیا، جن سے اشعار کا انتخاب کیا گیا ہے۔

اردو کتابیں

١- آزاد، محمد حسین : آبِ حیات الٰہ آباد (١٩٦٧)

٢- آسی، عبدالباری (مرتب) کلیاتِ نظیر اکبر آبادی لکھنؤ (سنہ ندارد)

٣- انشا، انشاءاللہ خاں: دریائے لطافت لکھنؤ (سنہ ندارد)

٤- بجنوری، عبدالرحمان : محاسنِ کلامِ غالب (طبع ثانی) اورنگ آباد (١٩٢٥)

٥- جین، گیان چند، ڈاکٹر، اردو مثنوی شمالی ہند میں علی گڑھ (١٩٦٩)

٦- خواجہ تہور حسین : بہادر شاہ ظفر: فن اور شخصیت کراچی (١٩٦٥)

٧- سوسین لینگر: فلسفہ کا نیا آہنگ (مترجم بشیر احمد ڈار) لاہور (١٩٦٢)

٨- شبلی نعمانی : شعر العجم (حصہ چہارم)، اعظم گڑھ (١٩٥١)

٩- عبدالرحمان، مولوی: مراۃ الشعر دہلی (١٩٦٢)

١٠- کلیم الدین احمد : عملی تنقید پٹنہ (١٩٦٣)

١١- مجلسِ ارمغانِ مالک (مرتب) ارمغانِ مالک نئی دہلی (١٩٦٨)

۱۲- مجلس نذرِ ذاکر (مرتب) ؛ نذرِ ذاکر نئی دہلی (۱۹۶۸)
۱۳- مسیح الزماں، سید ڈاکٹر: اردو مرثیہ کا ارتقا لکھنؤ (۱۹۶۸)
۱۴- نجم الغنی، مولوی بحرالفصاحت لکھنؤ (۱۹۶۷)

انگریزی کتابیں

۱- ادون بارفیلڈ ؛ پوئٹک ڈکشن لندن (۱۹۵۱)
۲- ایلیٹ، ٹی۔ ایس ؛ سیلکٹڈ پروز پنجین بکس (۱۹۵۸)
۳- جون لیونگسٹن لویز ؛ کنونشن اینڈ ریوولٹ ان پوئٹری لندن (۱۹۳۰)
۴- رچرڈز، آئی۔ اے ؛ دی پرنسپلز آف لٹریری کریٹی سزم لندن (۱۹۳۸)
۵- رینے ویلک آسن ویرن: تھیوری آف لٹریچر لندن (۱۹۶۱)
۶- کرسٹوفر کاڈول ؛ الیوژن اینڈ ریالٹی بمبئی (۱۹۴۷)

ہندی کتابیں

۱- شاستری، راسو دیو ؛ سنگیت شاستر
۲- مشر، بھاگیرتھ، ڈاکٹر: کلا ساہتیہ اور سمیکشا

ڈکشنری

۱- ولیمز مونیر ؛ سنسکرت انگلش ڈکشنری انگلینڈ (۱۸۹۹)

اشاریہ

ہماری چند اہم مطبوعات

عرفانِ اقبال	آلِ احمد سرور
اقبال اور عظیم شخصیات	طاہر تونسوی
اقبال کا تصورِ عشق	غلام عمر خان
مثنویاتِ شوق	اسرار احمد تبسم
پُراسرار وادی	میرزا ادیب
سفیرِ حرم	ایم ایس ناز
شاہ ولی اللہ اور اُن کا خاندان	محمود احمد برکاتی
مرکز تجلیات	ایم ایس ناز
موجِ فکر	صمد انصاری
گلِ احساس	زاہدہ انجم
ظفر موج	سیّد مظفر علی ظفر
عشقِ جہانگیر	خواجہ محمد شفیع دہلوی
شارجہ	محسنہ حسیب
شارینہ	,,
نغمہ	فردوس زیدی
ادب اور جدلیاتی عمل	سجاد حارث
فتنۂ یہود	عنصر صابری
علم کا خزانہ	ڈاکٹر انیس خورشید
ٹیلی ویژن کی کہانی	خواجہ ضمیر علی
کمپیوٹر کی کہانی	انور عنایت اللہ

تخلیق مرکز ◎ ۳۲ اے شاہ عالم گیٹ لاہور